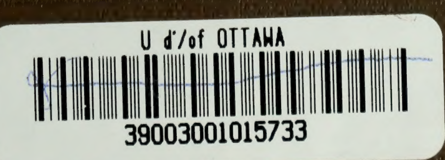
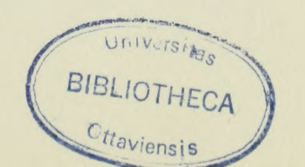


CE



La Civilisation Européenne Moderne

# La Musique

# HISTOIRE DU MONDE

PUBLIÉE

SOUS LA DIRECTION DE M. E. CAVAIGNAC.

Tome XIII

## LA CIVILISATION EUROPÉENNE MODERNE

IIe partie

# LA MUSIQUE

PAR

Lucien CHEVAILLIER

Professeur à l'École Normale de Musique de Paris.

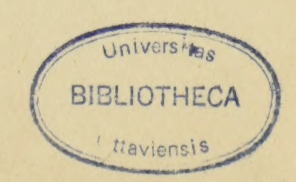


E. DE BOCCARD, Editeur

1, Rue de Médicis, 1

PARIS (VIe)

1928



# INTRODUCTION

Si nous considérons de très haut l'évolution de l'art musical depuis le seuil de l'histoire jusqu'à l'époque actuelle, nous sommes immédiatement frappés par l'énorme disproportion qui existe entre les deux grandes ères en lesquelles cette évolution se partage naturellement : l'ère mélodique et l'ère polyphonique. La seconde, en effet, se trouve par rapport à la première comme le siècle au millénaire, à la condition encore que nous ne remontions pas plus loin que les temps accessibles à nos moyens d'investigation.

Si tous les genres de musique ont à leur base le rythme et le son, il ne faut pas oublier que ces deux éléments inséparables peuvent se développer dans le temps, qui est leur milieu naturel, selon deux modes très distincts : la succession ou la simultanéité. La succession engendre la *mélodie* selon laquelle une ou plusieurs voix ou instruments émettent des sons les uns après les autres, étant entendu que dans le cas de plusieurs voix ou instruments les sons émis à tout moment donné sont toujours semblables, c'est-à-dire à l'unisson ou à l'octave. La simultanéité engendre la *polyphonie*, selon laquelle deux ou plusieurs mélodies différentes sont chantées en même temps de telle sorte qu'à un moment donné deux ou

plusieurs sons dissemblables quant à la hauteur se trouvent coexister : ce qui s'appelle *contrepoint* si l'on considère plus spécialement les lignes superposées des mélodies, *harmonie* si l'on s'attache de préférence aux groupes simultanés ou *accords* formés par les sons entendus concurremment à un instant précis et à la succession ou enchaînement de ces accords.

Personne n'ignore qu'il y a des sons qui s'accordent plus ou moins bien entre eux, que les uns forment des consonances, les autres des dissonances; que les sons différents de hauteur sont produits par des vibrations plus ou moins rapides d'une corde ou d'une colonne d'air; que les rapports existant entre les sons s'expriment donc par les rapports entre leurs nombres de vibrations dans un même laps de temps et que par conséquent, aux rapports les plus simples correspondent les consonances les plus parfaites. C'est ainsi que dans l'ordre de perfection des consonances nous avons : l'octave (2/1), la quinte (3/2), la tierce majeure (5/4). L'octave n'aboutit à rien puisqu'elle se borne à produire des sons semblables à des hauteurs différentes. La quinte (3/2) suffit à engendrer un système musical puisqu'en enchaînant des notes quinte par quinte on en obtient un nombre aussi grand que l'on veut, théoriquement à l'infini : do sol ré la mi si, etc. Mais ce système est exclusivement mélodique car les tierces formées ainsi sont fort dissonantes et ne se supportent pas entendues en accords. La tierce majeure (5/4) au contraire fournit un système mélodiquement plus compliqué quoique aussi satisfaisant pour l'oreille, et qui a l'immense avantage de rendre la polyphonie possible en permettant de constituer des accords d'une consonance parfaite — d'où leur nom d'accords parfaits.

Jusqu'au v^e^ siècle après J.-C. les systèmes musicaux, basés sur l'enchaînement des quintes, furent essentiellement mélodiques. Selon que cet enchaînement était poussé plus ou moins loin le système était plus ou moins rudimentaire. Les Chinois se sont longtemps contentés du système pentaphone comprenant les cinq premières quintes. L'Inde a connu au contraire une recherche technique très poussée qui l'amenait à des intervalles d'environ 1/4 de ton (*sruti*). Nous n'avons que peu de renseignements sur la musique égyptienne qui semble la plus ancienne. La Grèce fixa l'effort des siècles antérieurs dans sa classification des Modes — basés sur le système heptaphone de sept quintes — et dans son admirable théorie du rythme qui renferme en puissance presque l'infini des possibilités. La musique chrétienne et le plain-chant des premiers siècles de notre ère jusqu'à sa codification par saint Grégoire[1], ne sont qu'un produit de la combinaison entre l'inspiration hébraïque et la culture hellénique.

Ce n'est que dix siècles après cette fusion que timidement les premiers essais de chant à plusieurs voix — *organum*, *diaphonie* — commencent à se manifester. Venue d'Angleterre la tierce harmonique passant au rang des consonances facilitera les superpositions mélodiques, et le *Canon* donnera les premiers éléments de la composition à plusieurs parties en apprenant aux chanteurs l'art de se repasser les uns après les autres la mélodie initiale. Francon de Cologne et les théoriciens de l'*Ars antiqua* (XII^e^-XIII^e^) s'occuperont de *mesurer* la musique — nécessité absolue dès qu'il s'agit de chanter ensemble des mélo-

1. VI^e^ siècle après J.-C.

dies différentes — et créeront la portée de quatre lignes, la notation carrée noire et les clefs. Philippe de Vitry et les innovateurs de l'*Ars nova* (XIVe) rendront cette mesure plus précise au moyen de la notation blanche et de procédés d'indication plus raffinés tandis que plus audacieux les contrapunctistes se lanceront dans un chromatisme rudimentaire — *Musica falsa.* — Et après quatre siècles de tâtonnements, on peut considérer enfin au XVe siècle la technique polyphonique arrivée à un point d'éclosion où elle devient capable de porter ses premiers fruits.

Telle est l'évolution musicale historique de la mélodie ancestrale vers la polyphonie moderne. Mais ceci n'est en somme que le côté purement matériel de l'art et le plus superficiel. Il y aurait maintenant à rechercher la raison intérieure de cette évolution et à nous demander à quel besoin primitif répondait l'exercice de cet art qui nous semble aujourd'hui réservé uniquement au divertissement de l'esprit. Autrement dit la question substantielle est celle-ci : quel est dans le cours des siècles le rôle social de la musique ?

L'homme primitif se trouve jeté au sein d'une nature hostile à laquelle il doit disputer chèrement sa vie. Il est entouré de forces mystérieuses, le soleil, la pluie, la tempête, l'orage, etc., dont il éprouve les effets, mais ignore les causes. Et comme il ne connaît que son être propre, qu'il n'éprouve clairement parmi les causes premières et efficientes que sa volonté personnelle, il est tenté de loger dans les choses qui agissent une volonté analogue, une sorte d'existence morale semblable à la sienne. Ainsi pour lui la nature est peuplée d'esprits. Or, ces esprits sont en lutte perpétuelle non seulement entre eux, ce qui aurait peu

d'importance, mais contre lui. Pour soutenir cette lutte, la force physique lui fait défaut : à quoi bon tendre le poing au soleil, à la pluie, à l'éclair? Les moyens matériels défaillant il doit avoir recours aux pratiques ésotériques, opposer le mystère au mystère, atteindre les esprits par des voies spéciales. Plus ces moyens seront dénués de sens précis, meilleurs ils seront. D'où les cérémonies magiques dont l'incantation est le nerf principal. Et l'incantation est entièrement basée sur le pouvoir incompréhensible et par cela même plus suggestif de la musique. Lorsque l'homme sera parvenu au stade religieux, la cérémonie magique cédera la place aux rites sacrés dans lesquels, chez tous les peuples, la musique occupe encore la place essentielle. Les documents les plus abondants, les plus variés et les plus nets puisés tant dans l'histoire que dans l'ethnologie prouvent d'une façon formelle que de tout temps la musique alliée à la poésie fut considérée comme ayant un pouvoir incommensurable, pratiquement sans limite, pouvoir de coercition sur toutes les forces naturelles quelles qu'elles fussent. Les chants pour produire la pluie ou le beau temps, pour faire naître l'amour ou la haine, pour produire la mort et les catastrophes, pour bouleverser les lois les plus profondes de la vie, se rencontrent dans tous les pays, à toutes les époques quelque peu anciennes et nous montrent l'action formidable du Rythme et du Son non seulement sur les éléments, mais encore sur les êtres vivants depuis les animaux jusqu'à l'homme lui-même.

La musique, originairement, loin d'être un amusement de l'esprit, a un caractère d'utilité pratique. Ce n'est que peu à peu que l'homme en se cultivant comprend que le grand mystère n'est pas tant dans

les choses inanimées qu'en lui-même, et que le Dieu qu'il faut charmer et fléchir c'est son propre cœur, son propre ennemi et son propre bourreau. D'autre part il apprend à connaître le mécanisme naturel. la science chasse les esprits et relègue la notion de Dieu dans les régions inaccessibles de la métaphysique. A cette hauteur, l'art périrait faute d'atmosphère respirable. Il est donc nécessaire que, n'ayant plus d'objet pratique, il ne s'applique désormais qu'au libre exercice de l'esprit et à la vie sentimentale. C'est ainsi qu'il peut être considéré comme un mode de divertissement par ceux qui nient la valeur sociale intrinsèque de l'esprit et du cœur se repliant sur eux-mêmes et se détournant des buts exclusivement pratiques. Mais c'est ainsi en revanche qu'il peut être considéré comme le mode d'activité spirituelle et sentimentale le plus précieux par ceux qui estiment que les facultés qui y correspondent sont les plus nobles de l'homme et doivent être le premier objet de leurs préoccupations.

Le fait que la musique fut d'abord utilisée dans un but magique puis religieux, entraîne comme première conséquence qu'elle dut être accaparée par le groupe privilégié de ceux qui se prétendaient en communication plus directe avec l'Esprit ou le Dieu : les sorciers, puis les prêtres. De sorte que ses manifestations préhistoriques et antiques devaient être de caractère aristocratique et l'apanage d'une classe. Nous pouvons observer qu'il en est ainsi. Chez les Chinois la musique est réglementée par l'empereur. L'Inde lui assigne des règles traditionnelles dans les textes sacrés des Védas. Les rois d'Egypte détiennent le pouvoir conféré aux chants magiques. La musique grecque, dans les premiers siècles, est directement alliée

aux cultes d'Apollon et de Dionysos. Et jusqu'au Moyen-âge, la musique reste en thèse générale — périodes de décadence à part — *traditionnelle*, c'est-à-dire que l'invention personnelle en est rigoureusement proscrite et que les textes consacrés, les *Hymnes* des Chinois, les *Rags* des Indous, les *Nomoi* des Grecs, les *Psaumes* des Hébreux et des Chrétiens, représentent un fonds en quelque sorte « révélé », propriété des castes religieuses et hors duquel le profane n'a pas le droit de s'aventurer. Ce n'est qu'au stade moderne de l'évolution — nous entendons le dernier millénaire — que l'élément humain tend à se dégager, que le sentiment individuel se libère peu à peu, que l'inspiration naît et fleurit favorisant l'éclosion de cet admirable et fécond chant populaire de tous les pays auquel nous devons le développement musical de notre époque.

Concluons et rapprochons ces trois points de vue : scientifique, philosophique et social. La musique depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours évolue d'une ère mélodique fort longue à une ère polyphonique fort courte, de la *pratique religieuse* à l'*idéal humain*, de la *tradition savante* à l'*inspiration populaire*. Nous pourrions ajouter encore que d'abord principalement poétique et vocale avec ou sans accompagnement d'instruments, elle se passe peu à peu du secours des paroles et même de la voix humaine pour devenir purement instrumentale, mais ce nouveau caractère n'est en somme qu'une résultante du passage de l'art mélodique à l'état polyphonique combiné avec le déclin de la conception magique de l'art et les progrès matériels de la facture et de la technique instrumentales. L'évolution générale de l'art musical correspond à une libération : l'effort incessant de l'ar-

tiste est d'échapper à l'emprise des dogmes, de se constituer son individualité propre, d'être Dieu dans son propre temple. Et cette libération est très pénible et très longue. Encore aujourd'hui elle est la source d'âpres polémiques et trouve des adversaires irréductibles. Eternel conflit entre l'inspiration originale des cœurs et la limitation que veulent lui imposer les nécessités de la vie collective qui exige la collaboration des individus et l'unification de leurs efforts.

---

## CHAPITRE PREMIER

# La Renaissance franco-flamande.

Un des rares musicologues français qui aient tenté d'écrire une « Histoire de la musique », Jules Combarieu, appelle le xv^e^ siècle *L'âge d'or du contrepoint.* On ne saurait donner, par un seul titre, une meilleure définition de l'esprit musical dominant à cette époque qui est effectivement celle de la « musique savante ». Sans doute, plus tard, d'illustres théoriciens, des Zarlino, des Mersenne, des Rameau, des Fétis, des Gevaert[1], pousseront plus loin les recherches techniques et donneront à l'art musical des bases scientifiques dont les compositeurs du xv^e^ siècle se souciaient fort peu. Sans doute sommes-nous portés à croire qu'un Bach ou un Wagner se montrent beaucoup plus « savants » en contrepoint qu'un Dufay ou qu'un Okeghem. Mais à aucune de ces récentes époques, en dépit de leurs progrès techniques, nous ne verrons la science de l'écriture prendre une importance telle qu'elle en absorbe toute autre préoccupation. Pour les contrapunctistes de l'âge d'or, le métier est tout,

1. Zarlino, 1517-1590; Mersenne, 1588-1648; Rameau, 1683-1764; Fétis 1784-1871; Gevaert, 1828-1909

la pensée individuelle peu de chose. Le summum de l'art, c'est de réaliser une « combinaison » difficile : le charme de la mélodie est un détail puéril auquel ne saurait s'arrêter un musicien digne de ce nom. Et cette mentalité, qui nous semble singulière aujourd'hui, se comprend fort bien. Songez que l'art de la polyphonie est tout à fait nouveau : il date à peine de quatre siècles ! Le contrapunctiste, à cette époque, est encore au point de vue de l'histoire un enfant. Et cet enfant a dans les mains un jouet tout neuf : cette nouveauté l'émerveille au point de détourner son esprit de toutes les distractions qui l'entourent, et son unique joie est de le faire fonctionner sans arrêt, d'en éprouver toutes les possibilités. Ce qui nous explique les mille et un amusements auxquels se complaisent sérieusement les musiciens du XIVe et du XVe siècle. Peu à peu ils s'en lasseront, relèveront les yeux vers les cimes dorées de l'expression et comprendront que le jouet qu'ils ont en main n'est qu'un instrument dénué de toute valeur s'il ne se trouve mis au service d'une pensée humaine. Et nous assisterons alors à la véritable Renaissance musicale de la chanson française et du madrigal italien.

Le contrepoint, nous l'avons dit, est une œuvre essentiellement nordique[1]. Il est donc normal que son développement se soit effectué dans les contrées qui, en étant le berceau, lui demeuraient par conséquent plus favorables. L'Angleterre, les Pays-Pas et la partie Nord-Est de la France produiront presque exclusivement les grands maîtres de cette époque. D'ailleurs nul n'ignore que de tout temps les popu-

1. Nous nous permettons de détourner légèrement ce terme de son sens habituel en l'appliquant à la musique, où il désignera la région ci-dessous délimitée.

lations de cette dernière région furent particulièrement douées pour la musique polyphonique. Si l'Italien a plus que quiconque le sens de la monodie, le Flamand possède inné celui du chant à plusieurs parties : l'exactitude de son oreille et de son intonation lui permet de mêler sans erreur sa voix à d'autres voix, en trouvant toujours d'instinct les intervalles harmoniques convenables pour leurs évolutions simultanées. De plus, il est naturellement pondéré, soigneux et travailleur, toutes spéciales qualités d'un bon contrapunctiste. C'est ce qui nous explique pourquoi la petite étendue de pays circonscrite dans les limites ci-dessus désignées fut la terre d'éclosion des grandes premières floraisons polyphoniques, faisant ainsi la loi à l'univers musical de l'époque borné d'un côté par les flots bleus de la Méditerranée, de l'autre par l'énorme empire russe d'où l'intransigeance religieuse orthodoxe ne visait à rien moins qu'à supprimer l'art des sons.

Il est curieux — et combien suggestif ! — de constater la marche géographique de l'évolution du contrepoint dans le courant du xv[e] siècle. Cette marche s'effectue du nord au midi, d'Angleterre en Italie, en passant par les Pays-Bas, la France du nord-est et l'Allemagne occidentale. Ce qu'il y a d'encore plus remarquable, c'est que cette marche « géographique » sera reproduite par le plus grand nombre des compositeurs nordiques, qui, sans se soucier des énormes difficultés que comportait un tel voyage à cette époque, n'hésitaient pas à entreprendre le pèlerinage traditionnel en Italie — qui d'ailleurs a prévalu jusqu'à nos jours. La science harmonique naît dans le Nord : à peine née elle est comme attirée par ce pôle mélodique que sera jusqu'à nous, et peut-être longtemps encore, la terre italienne.

Ce flambeau, que l'on se repassera successivement du nord au midi semble brandi d'abord par le vieux maître anglais Dunstaple, à l'école duquel les Français, les Guillaume Dufay et les Gilles Binchois sont censés avoir appris les rudiments de leur art. On peut dire qu'il se partage avec le flamand Jean d'Okeghem la gloire d'avoir éduqué la première grande race de contrapunctistes. Car on peut tranquillement affirmer que les musiciens allemands — les Agricola, les Adam de Fulda, les Heinrich Isaak — sont formés pour la plupart à l'école flamande, quand ils ne sont pas eux-mêmes de cette origine.

Cette pléiade de génies malheureusement envoutés par la Science plane au-dessus du vulgaire, se groupe de préférence autour des foyers supérieurs favorables à leur développement, je veux parler des cours royales et princières, — Cour des rois de France, Cour des ducs de Bourgogne, Cour des Papes, — de certaines grandes villes du Nord et des Pays-Bas, célèbres par leur passion pour la musique étayée sur une situation financière susceptible de la satisfaire, et, bien entendu, des principaux centres religieux. Car, ne l'oublions pas, quelque profanes que puissent être parfois les sujets traités, c'est dans l'église qu'est née l'écriture contrapunctique, ce sont ces canons d'origine sacrée qui régiront longtemps encore l'inspiration des maîtres — quitte souvent à l'étouffer un peu.

L'efflorescence du « motet » — pour employer ce terme vague et commode qui désignera toute composition musicale religieuse et par extension profane, à plusieurs voix et dont le caractère imprécis définit à merveille l'incertitude de la forme ainsi que l'état en quelque sorte amorphe de l'écriture, ni vocale ni instrumentale, plutôt théorique, — sera stérilisante

pour tout le reste du domaine des sons. Remarquez que nous sommes en France à la période de décadence de l'art des troubadours et des trouvères ainsi que du *Drame liturgique* auquel a fait suite le *Mistère* dans lequel la musique n'a qu'un rôle épisodique. La substance vivante du génie musical d'une race, le chant populaire n'a plus d'existence officielle et en est réduit à se réfugier dans les classes les plus humbles, dans les campagnes, dans la montagne, où il se perpétue en passant de bouche en bouche, parce que c'est une nécessité que l'homme simple chante ses joies et ses peines, ses rancunes et ses amours, parce qu'en effet il faut bien que ce prodigieux amoncellement de mélodies nationales que nous constatons aujourd'hui avec stupéfaction vienne de quelque part, au delà des siècles. Il en est de même en Allemagne, où les délicieux *Minnesinger* ont fait place aux carrés prétentieux et doctement alignés des *Meistersinger*. L'Italie toujours plus rebelle à l'enrégimentement scientifique quand il s'agit d'art, vivra dans ses *Sacre Rappresentazioni* et ses *Maggi* de la campagne toscane, elle chantera toujours plus librement dans ses gondoles, dans ses villes ensoleillées. Quant à l'Espagne, son chant et sa danse ont une telle vitalité, elle fut si solidement tannée par les soleils de toutes ses provinces que le risque d'étouffement se trouve réduit au minimum. De fait, grâce à ses troubadours, à ses chanteuses et à ses danseuses, grâce à cette sève intarissable qui circule dans toutes les classes de la société, l'Espagne restera splendidement originale et souffrira moins que toute autre de l'influence étrangère. Plus on s'éloigne du foyer de la contagion, plus on se retrouve au milieu d'un art sauvage, qui, s'il demeure en parfait contact avec le peuple, manque évidem-

ment de la direction nécessaire pour produire des œuvres de haute portée. Tout l'est de l'Europe, depuis la Norvège jusqu'aux pays de Hongrie et de Bohême, élabore en silence les précieux éléments mélodiques qui plus tard renouvelleront de fond en comble, en l'épurant, l'atmosphère musicale.

*
* *

Quatre siècles de recherches et d'efforts venaient de conquérir à l'art musical sa technique polyphonique. L'instrument était forgé. On savait s'en servir. Mais on ignorait encore à *quoi* il pouvait servir. Il fallait que cet instrument mécanique devînt un organe vivant, que l'habileté s'enrichît de la sensibilité, que cet art enfin naquît à l'expression. C'est la gloire des musiciens du XVIe siècle d'avoir compris qu'avec des sons il était possible d'exprimer des sensations et des sentiments. Et c'est à ce point de vue que ce siècle mérite vraiment d'être nommé « Renaissance » dans le sens le plus strict du terme.

Déjà, aux confins des deux périodes, l'ineffable Josquin des Prés — celui dont Luther disait : « Les musiciens font des notes ce qu'ils peuvent, mais Josquin en fait ce qu'il veut » — marque un notable changement d'orientation auprès des froids calculateurs que sont les disciples d'Ockeghem. Il se trouve pour ainsi dire sur le seuil de cette luxuriante production dont la France sera sans conteste la vraie terre nourricière. C'est le siècle de la Chanson française, qui trouvera son écho dans le Madrigal italien, se répercutera dans les Pays-Bas, et sera le point de départ incontestable du formidable mouvement vocal qui submergera l'Europe jusqu'à nous.

Le musicien semble d'abord considérer avec émerveillement les possibilités expressives qu'il vient de découvrir dans son instrument. Aussi ne faut-il point s'étonner s'il en use avec une certaine naïveté : dans toute évolution la période de l'enfance est inévitable. Nous avons vu l'enfance du contrepoint. Nous allons assister à l'enfance de l'expression. Ce sont en premier lieu les caractères matériels qui retiennent l'esprit de l'artiste. La musique peut exprimer « quelque chose ». C'est un fait. Mais quelle catégorie de choses peut-elle exprimer? On s'attaquera d'abord à celles que l'on a sous les yeux, aux spectacles fréquents et suggestifs; puis aux sentiments que l'on éprouve le plus ordinairement : amour, joie, douleur. Il y a d'autre part deux façons de faire un tableau : ou bien en copiant directement la nature, en essayant au moyen de matériaux que l'on a sous la main de restituer l'objet aux sens de celui qui en prend connaissance, le plus exactement qu'il est possible, à la manière du photographe; ou bien en s'efforçant de rendre l'émotion personnelle que l'on a ressentie en présence de cet objet dans l'espoir de le suggérer ainsi à autrui par un processus contraire de sensations et de perceptions — conception romantique. Les musiciens de la Renaissance s'en tiennent à la première solution. Clément Janequin — le plus ancien de l'illustre triade qui se partage à peu près également toute cette période du XVI^e siècle — lorsqu'il veut décrire la *Bataille de Marignan* ou le *Chant des Oiseaux* au moyen des voix, le seul dont il dispose, accumule purement et simplement les onomatopées et les imitations de bruits, obtenant d'ailleurs un effet de pittoresque plein d'une saveur et d'une puissance qui aujourd'hui encore charment nos oreilles blasées. Guillaume Costeley —

le second de la triade — s'avance plus audacieusement dans les régions de l'émotion humaine : c'est le chantre de Ronsard, « Mignonne, allons voir... » Enfin Claude le Jeune, profitant d'une expérience de près d'un siècle, va jusqu'au raffinement du sentiment et de l'expression qui conduit parfois sur la pente dangereuse de la rhétorique artificielle : il est temps ici que le genre se renouvelle.

L'élément humain n'est pas la seule conquête de cette époque féconde. La technique arrive à son point d'aboutissement. Non seulement l'art de combiner les voix — le contrepoint — est parvenu à ce degré de perfection et d'assouplissement auquel tout sentiment d'effort disparaît et où la question « métier » peut être reléguée au second plan, mais encore le système musical lui-même se stabilise enfin pour s'établir sur les bases qui ne seront formulées nettement que deux siècles plus tard par Rameau. Le XVIe siècle ne fait pas seulement la conquête de l'« expression », mais encore celle de la « tonalité », c'est-à-dire de l'unité purement musicale symbolisée par le choix d'un son central autour duquel tous les autres gravitent ainsi que des planètes autour d'un soleil. Et la conséquence immédiate de cet établissement tonal sera la prééminence du Mode moderne avec ses deux pôles majeur et mineur, caractérisé par l'attraction de la note sensible par la tonique, absorbant peu à peu tous les anciens modes grecs et du plain-chant, et en fin de compte se substituant à eux.

Le XVIe siècle fera encore une merveilleuse conquête : celle de l'instrument miraculeux qui divulgue et conserve les œuvres, je veux parler de l'imprimerie et de la gravure musicale. A ce point de vue le fameux

recueil de chansons de 1529, dû à l'éditeur Pierre Attaingnant, marque une date historique.

Cet admirable mouvement déclanché en France, où foisonnèrent soudain les talents les plus originaux — il faudrait citer les Jean Mouton, Pierre de la Rue, Mauduit, Brumel, Goudimel, et tant d'autres ! — fut soutenu et continué par l'école flamande ayant à sa tête les sommets rayonnants de Willaert et de Roland de Lassus.

L'Italie, berceau du chant expressif, devait logiquement se développer de son côté avec autant de vigueur. A vrai dire elle subit à ce moment d'une façon profonde l'influence du foyer franco-flamand, dont l'art était alors exclusivement polyphonique. Qu'il s'agisse de sentiments collectifs ou particuliers, c'est toujours à plusieurs voix que leur expression est confiée et le chœur entier, mixte par surcroit chante sans s'étonner de l'invraisemblance : « Je soupirais, je pleurais... », comme si, par une coïncidence étrange, la même et fâcheuse aventure était advenue le matin même à chacun de ses membres. Ceci est tout à fait contraire à l'esprit du chanteur italien, qui vit d'une vie tout individuelle, combien intense ! et qui se plaît à extérioriser avec véhémence et force gesticulation la passion spéciale qui bouillonne en lui. Si le madrigal italien adopte la forme polyphonique, c'est donc bien parce que cette forme a été développée dans le pays du « bel canto » par tous ces compositeurs du nord, qui comme nous l'avons dit, se précipitaient à l'envi vers les contrées du soleil. La meilleure preuve en est que les premiers recueils de madrigaux publiés à Venise contiennent des morceaux de musiciens flamands et français — Verdelot, Arcadet, Willaert, etc. Il faut avouer d'ailleurs que l'Italien

se laisse rapidement séduire par les raffinements de la technique franco-flamande. Et c'est ce qui explique ce fait d'une importance capitale que pendant environ deux siècles les Italiens, allant contre leur nature, seront les champions de la musique savante, jusqu'au moment où, essoufflés par une course qui n'était nullement en rapport avec leurs ressources physiques, ils l'abandonneront soudain pour se livrer, dans une réaction d'autant plus violente, au subit débordement de leur génie national enfin libéré. Pour l'instant nous voyons une école se former à Venise avec Don Nicolo Vicentino, élève de Willaert, qui se lance dans le chromatisme le plus audacieux, jusqu'au point de construire un *archicembalo* différenciant les dièses et les bémols ! Soutenu par le flamand Cyprien de Rore, poursuivi par Luca Marenzio, le chromatisme régnera encore dans les œuvres de Roland de Lassus, de Sweelinck, dépassant par contrecoup les frontières italiennes[1].

A la fin du XVIe siècle l'Italie s'est complètement assimilé la technique du contrepoint et va tirer de son propre sol des génies d'une essence plus rare qui dépasseront les initiateurs étrangers : Palestrina, les deux Gabrieli et enfin, couronnement d'une époque, aurore d'une autre, Claudio Monteverdi, apogée du madrigal, fondateur de l'Opéra[2].

Mais nous n'en avons point fini avec les conquêtes du XVIe siècle dans le domaine musical. Et celle dont nous allons parler est peut-être de toutes la plus féconde en conséquences nouvelles. Pour la première fois depuis les premiers balbutiements des chanteurs,

1. Roland de Lassus, 1530-1594.
2. Palestrina, 1514-1594.

la musique va se constituer en art autonome capable d'exister et de se développer sans la participation de la parole et de la plastique. Sans doute les Indous, les Grecs, les Hébreux eurent un arsenal d'instruments qui ne se laisse en rien dépasser par l'attirail de nos plus formidables orchestres modernes, mais ils ignorèrent presque entièrement l'usage spécial qu'on en pouvait faire. Ou bien ces instruments étaient destinés à renforcer ou à soutenir les voix, ou bien ils étaient utilisés isolément pour des circonstances particulières, associés soit à la danse soit à l'entraînement des soldats, ou bien enfin, aux époques de décadence, étaient cultivés par des virtuoses qui n'y cherchaient qu'une occasion de faire admirer leur talent. Mais jamais l'instrument n'avait été considéré comme une sorte d'orateur exposant un sujet et le développant par le seul moyen des sons; jamais on ne s'était encore avisé qu'un groupe de notes pouvait par lui-même constituer une « pensée » d'un ordre spécial et que de ce groupe de notes on pouvait tirer d'autres groupes ayant avec le premier des rapports appréciables de façon à obtenir une sorte de discours « purement musical » que l'esprit suivrait au même titre qu'un discours littéraire. Eh bien ! cette conquête capitale — peut-être encore plus importante que celle du contrepoint, quoique favorisée par elle — c'est le siècle de la Chanson française et du Madrigal qui la réalisera, quelque étrange que cela puisse paraître. Si ce mérite semble revenir plutôt au siècle suivant, c'est qu'au cours de ce dernier s'épanouissent seulement les premières fleurs de la musique pure; mais en regardant d'un peu plus près, on s'apercevra que le XVI^e^ n'a fait que récolter la moisson semée par le XV^e^ dans un terrain propice.

Le *luth* est l'instrument roi, ancêtre de la guitare, il joue alors un rôle de premier plan, disons aussi, un rôle de transition. C'est par les transcriptions pour le luth d'œuvres polyphoniques vocales que l'on sera amené peu à peu à l'idée du morceau de musique instrumentale pure. Le luth, élargi quant à ses dimensions et au nombre des cordes, donnera naissance au *tympanon*, dans lequel les cordes sont frappées par deux petits maillets tenus à bout de bras, lequel tympanon, combiné au clavier de l'orgue, aboutira aux premiers *clavicordes*, instruments à corde frappée. Par un phénomène bizarre — et explicable par la construction rudimentaire de ces ébauches de notre piano moderne — le principe de la corde frappée allait être rapidement abandonné pour celui de la « corde pincée » par une plume de corbeau, développé jusqu'à sa perfection dans les différentes espèces de *clavecin*. Quoi qu'il en soit, le clavicorde ou le *clavicembalum*, nouveau-nés, et l'orgue, qui datait déjà de plusieurs siècles, sont dotés au XVIe siècle d'une littérature spéciale déjà digne d'attention. En mettant de côté les transcriptions vocales, il est indéniable que les productions d'un Cazebon en Espagne, d'un Byrd en Angleterre — sans parler du vénérable ancêtre : le *Traité d'orgue* de Paumann de 1452 — sont les premiers monuments de musique pure et comme tels doivent être considérés comme les signes précurseurs de la grande évolution instrumentale[1]. Si nous nous avançons jusqu'aux confins du XVIe et du XVIIe siècles, nous trouvons alors plus que des précurseurs, de véritables chefs d'école. On ne saurait guère s'étonner que la lumière vînt encore du Nord avec le fla-

1. Cabezon, 1510-1566; W. Byrd, 1538-1623

mand Sweelinck, les Anglais Gibbons, John Bull, bien qu'en Italie les deux Gabrieli puissent revendiquer la gloire d'avoir donné de leur côté les premières impulsions à la composition symphonique[1].

En conclusion, il est juste de considérer toute l'époque de la Chanson française comme une période d'incubation pendant laquelle se forment et commencent à percer tous les germes de la merveilleuse efflorescence de l'époque de l'opéra italien et des écoles du violon et du clavecin. Dans toutes les régions du domaine musical de prodigieuses transformations y sont élaborées. C'est de ce moment que vont s'établir nettement les démarcations entre les différents genres. C'est de ce moment aussi que la musique va conquérir peu à peu son autonomie, sa « forme » propre. Du reste, bien des signes dénotent ce besoin de mise au point d'une technique encore jeune et qui se perd dans la complexité de ses trop récentes découvertes. On éprouve le besoin de sérier les questions pour pouvoir y répondre. Il n'est point jusqu'à l'esthétique musicale qui sente la nécessité de cette discrimination. Non seulement il faut distinguer les genres — chant, solo, polyphonie vocale, théâtre lyrique, musique pure de symphonie, de soliste, etc. — mais encore il ne faut plus confondre dans une même conception les différentes catégories d'expression, à commencer par le profane et le sacré. Dans le sacré lui-même d'ailleurs les divisions s'imposent : tandis qu'à Rome le pape Jules III tente une revision et une réforme du plain-chant grégorien avec Zoïlo et Palestrina, en Allemagne Luther et ses collaborateurs établissent le

1. Sweelinck, 1562-1621; Gibbons, 1583-1625; John Bull, 1563-1628; Andrea Gabrieli, 1510-1586 et son neveu, Giovanni, 1557-1612

fonds même de la grande Réforme en groupant tous les chants spirituels dans ces admirables recueils de Chorals qui contiennent l'essence de la musique protestante et de l'art de J. S. Bach.

Toute cette chimie s'opère dans le formidable creuset qui se trouve au cœur de la civilisation européenne : Pays-Bas, France, Italie, puissamment secondés d'ailleurs par les trois foyers secondaires de l'Allemagne, de l'Angleterre et de l'Espagne. Si cette dernière semble plus réservée, c'est qu'elle est, répétons-le encore, obsédée — très heureusement et sans attribuer à ce mot le moindre sens péjoratif — par la richesse de ses chants et danses nationaux; et c'est sans doute cette même raison qui écarte des spéculations techniques les peuples septentrionaux et orientaux, Suède, Norvège, Pologne, Hongrie. Mais ces merveilleux pays de culture de la mélodie populaire sont loin d'être inactifs, quoiqu'il en paraisse. La mélodie y pousse à foison, s'y emmagasine comme le blé dans les granges, tandis que les nations du centre se perfectionnent dans leur métier. Et quelques siècles plus tard, lorsque celles-ci en possession de leur science auront besoin d'aliments nouveaux et variés qui les vivifient, alors tous les greniers du Nord et de l'Est s'ouvriront en grand, déverseront sur elles des flots insoupçonnés d'une sève mélodique intacte et intarissable dont l'art du XIX^e^ et du XX^e^ siècles se trouvera régénéré.

---

## CHAPITRE II

# La Renaissance italienne.

---

Dès le début du XVII^e siècle, l'Italie va prendre en mains la direction de la musique européenne pour ne plus s'en dessaisir. Le rôle de l'Italie a d'ailleurs été mal et insuffisamment apprécié jusqu'ici. Il appartient à M. Romain Rolland de l'avoir restitué à sa juste valeur[1]. Nous sommes trop portés depuis un demi-siècle à considérer la patrie de Rossini comme le foyer de corruption du goût mélodique. Il y a là non pas seulement une exagération, mais réellement une erreur et de plus une injustice. L'Italie possédait deux qualités au plus haut degré : la passion de la musique et le génie de la monodie. Il ne lui manquait que l'éducation polyphonique pour être complète : nous avons vu que les écoles nordiques s'en chargèrent au siècle précédent. Il était donc logique que le pays où les plus illustres peintres mettaient leur gloire à être des musiciens, vît en quelques lustres une éclosion sans précédent d'artistes géniaux dans les différents genres désormais séparés et prît ainsi en très peu de

1. Romain Rolland, *Voyage musical au pays du passé*, (1923) cf. p. 171 à 206 et passim.

temps une telle importance qu'il devint pour ainsi dire l'arbitre du goût musical européen.

L'Italie de la Renaissance ne ressemble d'ailleurs nullement au point de vue musical à celle du Romantisme. Il suffit de lire toutes les polémiques du début du XVIII$^{e}$ siècle entre les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne pour se convaincre qu'à cette époque les rôles étaient intervertis : la musique italienne était considérée comme savante et de compréhension malaisée, tandis qu'au contraire la musique française anodine et sans complications harmoniques se mettait à la portée des plus humbles amateurs. Cette position, il faut toutefois l'avouer, ne tardera pas à se modifier du tout au tout, et, quelque cinquante ans plus tard, l'Italie sera déjà tombée dans la virtuosité vocale et l'indigence harmonique qui ne l'empêcheront nullement de continuer à dominer le monde, mais lui vaudront un jour le mépris d'une élite.

A l'époque où nous sommes arrivés elle est en possession de tous les plus rares moyens musicaux : les chantres les plus inspirés, les techniciens les plus éminents, des Mécènes dilettantes, un public prêt à tous les enthousiasmes. Dans le domaine de la musique associée aux autres arts, cet ensemble réalisera la magnifique synthèse de l'Opéra ; dans celui de la musique pure, l'école du violon enfantera des chefs-d'œuvre que rien dans l'avenir ne pourra surpasser. Ne nous étonnons pas si la voix et le violon furent les instruments de prédilection des compositeurs italiens : ce sont dans les deux régions de l'art ceux qui se prêtent le mieux à l'expansion mélodique inséparable du génie de la race.

Il court sur la naissance de l'Opéra une légende

simpliste : l'Opéra, dit-on, est né à Florence dans les salons du Comte Bardi, riche amateur de musique entouré d'un petit cénacle au milieu duquel se détachent les noms de Caccini et Peri, chanteurs et compositeurs, de Vincent Galilée, le père du célèbre astronome et d'Emilio del Cavalieri, noble musicomane qui s'éleva au rang d'artiste. Il serait puéril de penser un instant qu'une forme d'art complexe et achevée comme celle de l'Opéra fût sortie toute parée, comme Minerve du divin cerveau, des mains d'une demi-douzaine d'augures, si grand que fût leur talent, réunis en une sorte de Tribunal ou d'Académie aux jugements définitifs et sans appel. Le Théâtre musical existait depuis plusieurs siècles et les hôtes du Comte Bardi ne firent évidemment que collationner des éléments épars, fixer les principes que supposaient les tentatives encore désordonnées des musiciens et chercher à établir entre la musique et les paroles des rapports stables, chose trop négligée avant eux. Cette tâche était déjà assez noble et assez importante pour suffire à leur gloire et leur assurer le souvenir et la reconnaissance des générations futures Les Drames liturgiques en France, les « *Sacre Rapprezentazioni* » et les « *Maggi* » en Italie, jusqu'en Russie les ébauches de Drames religieux, puis plus récemment en Italie les comédies latines mêlées d'intermèdes musicaux, suivies des innocentes *Pastorales*, sont des formes sans doute rudimentaires de l'Opéra dont elles ne diffèrent que par l'incertitude et le manque d'homogénéité dans la coordination de leurs éléments[1].

1. La *Sacre Rapprezentazione* (xv^e^) issue des *Devozioni* du xiv^e^ siècle correspond à peu près à notre *mistère*. Au début du xvi^e^ siècle la restauration de la Comédie latine marque les tendances avancées

Le grand mérite des membres du cénacle Bardi fut de forger une langue lyrique en rapport avec son objet. Ils furent les premiers à proclamer la nécessité absolue d'adapter le chant au sens des paroles tout en créant une ligne musicale qui épousât aussi fidèlement que possible le contour de la phrase parlée. Ces excellentes prémisses une fois posées, il appartenait à un génie de haute volée d'en tirer l'ultime conclusion et il est curieux que dans des circonstances semblables la pression des faits semble toujours faire surgir de la foule cet homme nécessaire. Le rôle de Monteverde fut triple : comme dernier madrigaliste portant à son faîte l'art du XVI^e^, comme fondateur de l'Harmonie moderne par la fixation du caractère tonal de l'Accord de Septième de Dominante, et comme premier grand champion de l'Opéra marquant d'un seul coup la limite de perfection que ne pourrait dépasser cet art à peine né : on peut en effet considérer que l'*Orfeo* et l'*Incoronazione* sont un aboutissement tant au point de vue de l'exactitude et de l'expression de la déclamation soulignée par le raffinement harmonique, que par l'heureuse conception du rôle pittoresque et analytique de l'orchestre[1]. Les autres compositeurs de l'école vénitienne[2] plus tard ceux de l'école de Rome si bien soutenus par les célèbres impresari Barberini, et enfin, dans la période de décadence, ceux de l'école napolitaine avec leur chef de file Alessandro Scarlatti, ne feront que rétrograder

de l'esprit nouveau. Mais après la conquête de Rome par Charles-Quint en 1527, l'Italie sous le joug est mise au régime débilitant du *Drame pastoral* renouvelé de la Pastorale antique, et dont le plus célèbre exemplaire est l'*Aminta* de Torquato Tasso (1593).

1. Monteverde, 1567-1643. *Orfeo*, 1607, *l'Incoronazione di Poppea*, 1642.

2. Cavalli, 1600-1676. Cesti, 1620-1669; Legrenzi, 1625-1690

peu à peu pour arriver à substituer au libre *arioso* des initiateurs cet Air à *Da Capo*, forme figée, symétrique et sans souplesse que l'école italienne imposera au monde entier, exerçant sa terrible emprise jusque sur des génies de la puissance d'un J. S. Bach !

Le retentissement de l'Opéra italien en Europe fut énorme. Jamais peut être une forme d'art national ne connut un aussi prodigieux développement et n'envahit avec autant de rapidité les pays environnants. Avant d'en exposer les effets on pourrait en rechercher les causes. Celles-ci ne sont point difficiles à démêler. Si l'art italien s'est implanté avec tant d'aisance dans les sols étrangers, c'est que tout en ayant un caractère indiscutablement national, il possédait au suprême degré une certaine qualité, la *séduction* aussi bien vocale que plastique, qui a toujours eu cours dans tous les pays du monde. Et c'est ce qui nous aide à comprendre en outre pourquoi l'Opéra italien ne se répandit jamais avec autant d'exubérance que lorsqu'il eut touché à sa décadence : la séduction en effet dès ce moment passait, s'il est permis de risquer cette image, du centre à la périphérie et le frisson à fleur de peau d'un art moins complet et plus superficiel que celui où l'émotion émane des régions profondes, agit plus directement sur les foules, qui sont juges en dernier ressort des œuvres de théâtre.

De plus l'Italie, de par la conformation physique de ses enfants, est la terre de la mélodie. Or quoi qu'en disent Rameau et ses partisans, la mélodie est et sera toujours la base de l'inspiration musicale. Elle l'est historiquement, puisque la monodie compte pour elle autant de millénaires que la polyphonie de

siècles; elle l'est ethniquement, puisque tout le folklore, que l'on reconnaît être la cellule vivante de l'art national, repose uniquement sur la veine mélodique. Il était donc logique et naturel que le pays qui plus que tous les autres cultiva la monodie vocale qui est — encore historiquement et ethniquement — la monodie par excellence, conquît le rôle directeur dans l'évolution de la musique européenne.

Enfin l'Italie occupe géographiquement une place privilégiée pour la diffusion des produits de son génie. Elle n'est pas pour rien la terre latine: pourquoi, alors qu'elle fut dans tous les domaines de l'esprit l'inspiratrice de la civilisation européenne, pourquoi, seul celui de la musique lui eût-il échappé? Elle est en relation directe avec la France, l'Allemagne, l'Autriche qui seront les trois régions favorisées de la Muse. Les Pays-Bas et l'Angleterre communiquent facilement avec elle. Or il est à noter que ce sont ces pays intimement liés à sa vie musicale qui formèrent le noyau classique auquel ce n'est que beaucoup plus tard que les nations excentriques vinrent se souder.

Toutes ces raisons nous rendent compte du facile et rapide développement de l'art italien principalement sous la forme de l'Opéra qui conquiert ses adeptes par les deux canaux de l'ouïe et de l'oreille : splendeur du décor, splendeur de la déclamation vocale. L'exemple de la France est typique. Et cependant notre pays n'en était pas à attendre comme le Messie un nouveau créateur d'art. C'est l'époque rayonnante du Ballet de cour : est-il besoin de décrire encore ces fêtes fastueuses, dont le luxe paraît inouï auprès de nos pauvres inventions modernes, où l'on se livrait à une véritable débauche de costumes, de

décors, de machines, de danseurs, de chanteurs, de musiciens. Pourtant il suffit que les Barberini, mandés par Mazarin, viennent donner à Paris une médiocre représentation de l'*Orfeo* de Luigi Rossi pour que le germe unique jeté au hasard dans le sol français se développe presque instantanément, suscite les premières tentatives malheureuses de Perrin et de Cambert, puis la victorieuse reprise de l'intrigant florentin Lulli promu par la volonté de Louis XIV Dictateur de l'Opéra français, plus puissant encore dans le domaine des sons que le Roi lui-même dans son propre royaume. Il faut avouer pour être impartial que le Ballet restera jusques et y compris Rameau la partie capitale du spectacle et que malgré la fusion de celui-ci avec l'Opéra italien — qui devait donner le produit composé réalisé par Lulli — l'élément éminemment français résistera un bon siécle avant d'être définitivement englouti dans la réforme gluckiste. Il y aura au début du XVIII^e^ siècle une longue période de lutte qui se reflète dans la comparaison entre la musique française et la musique italienne de Raguenet[1]. Ce ne seront malheureusement pas les aimables mais modestes successeurs de Lulli, les Lalande, les Campra, et les Destouches[2] — tous plus portés à la Cantate de concert qu'à l'œuvre de Théâtre, qui pourront créer une école originale. De plus le rôle de Lulli avait été de trop haute importance, tout sortait de ses mains, réorganisation de l'orchestre, éducation des chanteurs, des danseurs, création d'une technique de la mise en scène, jusqu'à la con-

1. Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique et les opéras*, 1702.
2. Lulli, 1633-1687; Lalande, 1657-1726; Campra, 1660-1744; Destouches, 1672-1749.

fection de tout un matériel d'œuvres musicales dont certaines étaient considérées comme d'immortels chefs-d'œuvre : ajoutez à cela que Lulli avait tari la source lyrique en interdisant pendant trente ans sur toute l'étendue de son royaume l'exercice d'une concurrence! C'est bien en vain que Rameau essaiera de ressaisir trop tard la situation: nous verrons comment malgré tout effort, la cause italienne était définitivement gagnée.

L'Angleterre s'est longtemps trouvée arrêtée par son puritanisme qui s'opposait au développement des spectacles de théâtre. Interdit purement et simplement en 1642, ce n'est qu'en 1660 que l'Opéra italien put porter son influence jusqu'au delà du détroit. Henry Purcell, dont l'Angleterre s'enorgueillit à juste titre, faillit bien constituer un art national pour lequel un effort sérieux semblait devoir être fait dans ce pays[1]. Mais en dépit de ces heureuses dispositions Purcell se trouvait sur une terre dont la culture avait été trop négligée et pour l'ensemencement de laquelle les graines indigènes faisaient défaut et lui-même en arrivait à proclamer la nécessité pour les musiciens de son pays « de se mettre à l'école des Italiens ». Toute l'importante production de Purcell, mort prématurément à l'âge de trente-sept ans, sera sans conséquences et la scène anglaise se laissera peu après envahir définitivement par l'italianisme allemand importé par Hændel.

L'Allemagne était mieux armée pour vivre de ses propres ressources. La forte discipline des Pays-Bas lui avait fait acquérir une maturité de pensée, une perfection de technique favorisées par son esprit

1. Henry Purcell, 1658-1695.

naturel porté aux spéculations profondes. Cependant l'heure de son indépendance n'avait pas encore sonné. Heinrich Schutz, la plus puissante personnalité du XVIIe siècle allemand, le prédécesseur de J. S. Bach[1] — d'un siècle exactement — passera la majeure partie de son adolescence à Venise dont il rapportera une éducation exclusivement italienne. En vain écrira-t-il en 1627 le premier Opéra allemand (*Dafne*), en vain la ville libre de Hambourg verra-t-elle toute une bourgeoisie mélomane se grouper autour du drapeau national pour former un théâtre autonome, en vain des tentatives isolées essaieront-elles de s'opposer à l'invasion : toutes les grandes cités germaniques viendront les unes après les autres à l'Opéra italien, aux compositeurs italiens, aux chanteurs italiens, aux musiciens italiens, aux décorateurs italiens, Munich en 1657, Dresde en 1662, Hanovre en 1689, ainsi que Hambourg, Brunswick en 1691, Stuttgart en 1698, Berlin en 1700, etc... Quant à l'Autriche avec Vienne, personne n'ignore que la brillante capitale fut le berceau de la culture italienne en Europe : tout y concourait au triomphe de l'Opéra. la frivolité d'une société avide de jouissance facile, la musicomanie de cours successives dont les souverains étaient parfois compositeurs, la situation géographique, et la prospérité financière qui favorise l'éclosion du luxe et des sentiments superficiels.

Il est curieux de constater la marche de l'influence italienne en Europe au XVIIe siècle. L'image de la « tache d'huile » est ici d'une rigoureuse exactitude. s'éloignant peu à peu du centre vers la périphérie. imprégnant plus ou moins rapidement les différentes

1. Heinrich Schutz, 1585-1672.

régions et plus ou moins profondément selon leurs facultés d'absorption. C'est ainsi que nous la verrons au siècle suivant gagner les parties excentriques de son rayon d'action.

*
* *

L'Italie n'avait pas qu'une arme de combat. Sans doute l'Opéra était son argument préféré dans la grande conversation européenne. Mais il est une autre voix, que les poètes comparent à la voix humaine, sur laquelle maintes exquises légendes ont été créées et qui devait permettre aux âmes latines de s'épancher dans un domaine plus mystérieux mais non moins évocateur. L'Italie est la terre nourricière du violon. C'est elle qui au XVII^e siècle détient le secret des instruments miraculeux que nul depuis n'est arrivé à égaler. Les écoles de lutherie de Brescia et surtout de Crémone avec les Amati, les Guarneri, les Stradivari, sont dans l'histoire de la facture instrumentale des événements isolés. Tout à coup, sous l'impulsion de ces artisans de génie, surgissaient à l'envi des compositeurs et des virtuoses qui portaient à son comble la technique de l'instrument et le dotaient en peu d'années d'une littérature dans laquelle la fécondité le dispute à la richesse de l'inspiration. Le développement de l'archet allait favoriser du même coup celui de la musique instrumentale — et de l'ensemble instrumental. Depuis les initiateurs, les Marini, les Vitali, jusqu'au génie transcendant d'un Corelli, on constate une ascension régulière vers les sommets[1]. Non seulement

1. **Vitali, 1644-1692**; Corelli, 1653-1713.

l'art de jouer du violon ne cesse de se perfectionner, ce qui est tout naturel, mais encore nous assistons à la fixation de cette chose encore dans l'enfance : la forme musicale. Il convient ici de s'arrêter un instant.

Le discours musical est analogue au discours littéraire. La phrase musicale pure présente un « sens » d'un caractère spécial qui se dégage d'elle peu à peu à mesure qu'elle se déroule, et qui se trouve complet et satisfaisant lorsqu'elle est parvenue à sa cadence terminale. Cette impression, d'un ordre particulier, à la fois précise et fuyante — précise pour qui la ressent, fuyante pour qui veut l'expliquer avec des mots — n'apparaît point nettement, et n'est même point nécessaire lorsque la phrase musicale est accompagnée de paroles dont le sens concret vient se surajouter et bien souvent se substituer au sens purement musical. Du jour où la musique se flattait d'exister pour elle-même, il fallait donc, sous peine de devenir une énigme parfaitement indéchiffrable, que la phrase musicale prît un caractère exclusivement musical et qu'elle exprimât par ses propres moyens une idée se suffisant à elle-même. La conséquence en découle logiquement : la phrase musicale présentera désormais une physionomie plus accusée, des traits plus précis, partant plus variés, cette symétrie tout au moins relative qui est en elle ce qui nous frappe le plus à première audition, enfin cette ondulation de contours qui exerce par induction une action puissante sur l'ondulation intérieure de nos sentiments. Qui était mieux doué que les Italiens pour créer ainsi la mélodie autonome, expressive et claire ?

Mais une phrase musicale a peu de durée, sous

peine de devenir rapidement incompréhensible. Il est indispensable, si l'on veut constituer une œuvre de quelque envergure, que cette phrase soit suivie d'autres manifestations sonores. Or, sans faire ici de théorie esthétique, nous pouvons poser comme un principe universellement admis que la base de toute œuvre d'art est l'unité. Il est indispensable que les différentes parties constituant une œuvre aient entre elles des rapports étroits, soient cimentées par des points communs et surtout se trouvent groupées sous l'égide d'une idée directrice qui en opère la synthèse. Deux routes se présentent au compositeur : ou bien faire succéder à la phrase initiale d'autres phrases ayant chacune leur organisation propre — ce qui est en contradiction avec la Loi d'unité — ou bien tirer de cette phrase initiale d'autres phrases formées avec des éléments de la première, ce que l'on nomme *développement*. La Fugue développée, dont Sweelinck est un des premiers propagandistes, est une heureuse solution du problème, quoique trop rigoureuse, car elle sacrifie au souci de l'unité celui de la variété. L'Italie trouvera rapidement une autre voie plus spacieuse, plus fleurie, qui consistera dans le développement libre d'une phrase initiale, d'ailleurs plus physionomique, plus chatoyante et plus importante que le sec thème de fugue : et elle ne s'interdira pas encore d'adjoindre à cette première phrase une phrase secondaire, voire des passages simplement épisodiques qui viendront jeter dans l'ensemble des notes diverses avec assez d'habileté et de discrétion pour ne pas attaquer la solidité architecturale de l'œuvre — suffisamment assurée par la pose et le développement de la phrase principale, dans ses régions initiales, centrales et terminales.

Qu'il y ait phrase unique ou phrases appariées nous arrivons aux deux formes bases du XVIIe siècle : 1° la forme dite *Allemande* — ou binaire monothématique — à savoir un morceau en deux parties avec développement plus ou moins libre d'un Thème, du ton de la Tonique à celui de la Dominante, puis du ton de la Dominante à celui de la Tonique (forme schématique AA); 2° la forme *Rondo* consistant en l'alternance d'une phrase essentielle toujours identique, analogue au *Refrain* de la Chanson populaire, avec une ou plusieurs phrases secondaires, les *Couplets*, (forme schématique A B A C A, etc.) La forme dite à *Da Capo*, attribuée à Alessandro Scarlatti, le Maître de l'Ecole napolitaine qui marque la période décadente de l'Opéra italien, n'est autre qu'une forme *Rondo* s'arrêtant à la première reprise du Refrain (forme schématique A B A).

En même temps que se constitue la forme musicale pure basée sur l'unité, une discrimination désormais définitive va s'établir entre la musique sacrée et la musique profane. Nous aurons d'un côté la *Sonata da Chiesa* (sonate d'église), de style sévère, composée de trois ou quatre parties, tantôt vives, tantôt lentes, désignées en général par des termes agogiques — Largo, Allegro, etc... —; de l'autre la *Sonata da Camera* (sonate de chambre) composée d'une *Suite* — ce sera souvent la dénomination usitée — de morceaux basés sur des rythmes de danses dont les noms d'ailleurs se trouvent conservés — *Allemande*, *Sarabande*, *Courante*, *Gigue*, etc. Enfin, à mesure que la virtuosité se développera, le ou les solistes tendront à se détacher de la masse instrumentale, devenant masse d'accompagnement, dans le *Concerto Grosso* ou dans le simple *Concerto*. On peut donc

affirmer que l'Italie est au XVII[e] siècle le berceau de l'Opéra, de la Musique de chambre, du Concerto et même en un sens de la Symphonie.

L'Ecole du violon ne rayonnera en Europe qu'au siècle suivant bien qu'aux confins du XVII[e] siècle et du XVIII[e] nous trouvions en France Louis Couperin qui écrit par occasion pour l'archet, en Allemagne un véritable précurseur comme Biber[1].

La France prend de son côté une appréciable revanche avec le clavier. L'Italie avait un peu négligé cette branche de l'art qui est moins conforme à l'esprit de son génie mélodique : toutefois la Fugue d'orgue y avait eu un défenseur de valeur en Frescobaldi, et d'aimables doigts, comme ceux d'un Pasquini[2], avaient exploré avec succès les domaines que devait défricher presque aussitôt la merveilleuse Ecole du Clavecin, titre de gloire de notre pays. Le vieux champion de l'Ecole française de l'Orgue, Titelouze, le véritable fondateur de l'Ecole du Clavecin, Jacques Champion de Chambonnières, posèrent les assises d'un édifice de style clair, léger, infiniment distingué et séduisant que devait achever l'illustre famille des Couperin[3], qui d'oncle à neveu ou de père en fils occupera de 1655 à 1826 la tribune des grandes orgues de l'église deux fois historique de Saint-Gervais. François Couperin, dit le Grand, est une des figures les plus caractéristiques de notre art musical. Il est même un des derniers français en dehors de l'influence italienne : la délicatesse de la pensée, la finesse, la concision et la clarté de l'ex-

1. Biber, 1644-1704.
2. Frescobaldi, 1583-1644; Pasquini, 1637-1710.
3. Titelouze, 1563-1623; Chambonnières, 1604-1670; Louis Couperin, 1630-1665; François Couperin, son neveu, 1664-1733.

pression, la mesure dans la sensibilité, la discrétion dans les élans sentimentaux, la vivacité du pittoresque sont en effet des qualités inhérentes à l'esprit du grand siècle et qui n'ont rien à voir — en étant presque les antipodes — avec le génie italien. Il est bien certain qu'à la même époque les organistes allemands, les Frohberger, les Buxtehude — que J. S. Bach faisait vingt kilomètres à pied pour aller entendre à Lubeck —, les Kuhnau — auquel il succédait en 1722 en qualité de Cantor à l'église Saint-Thomas de Leipzig — sont davantage portés à subir la domination italienne, parce qu'ils ont plus d'acquit technique qu'un style nettement défini[1].

On voit donc par ce court et trop incomplet tableau quelle est la situation musicale de l'Europe à l'orée du siècle des lumières. Deux foyers intenses luttant de toutes leurs flammes : le franco-flamand et l'italien. Deux styles s'opposent : l'italien, mélodique, pathétique, envahisseur, encore savant; le français, pondéré, brillant et timide. Par ailleurs les muses limitrophes sont hésitantes, soit peu physionomiques, soit même incultes. — mais recélant cependant chacune sa richesse foklorique qui vivifiera plus tard la littérature nationale.— Le résultat de cette situation ne pouvait être douteux. Logiquement l'Italie devait étendre avec une rapidité foudroyante sa prodigieuse tache d'huile et prendre pour longtemps la tête du mouvement musical européen.

C'est ce que nous allons immédiatement constater..

1. Frohberger, 1600-1667; Buxtehude, 1637-1707; Kuhnau, 1660 1722.

## CHAPITRE III

# L'expansion italienne.

---

C'est l'invasion systématique de l'Opéra italien, par conséquent du goût italien et disons même : du style théâtral italien. Car ce style, caractérisé par le *pathos*, l'intensité de l'expression, la large conduite de la phrase déclamée, nous le retrouvons jusque dans les dernières ramifications de son influence, jusque dans les sublimes inspirations de Beethoven, de Weber, de Wagner ! L'Italie ne reculera devant aucun effort pour étendre son domaine : ses plus illustres représentants n'hésiteront pas à entreprendre des voyages longs, difficiles et périlleux pour aller porter jusqu'au cœur de la Russie le message musical de leur patrie. La France tentera une sérieuse résistance : jusqu'à la Révolution une grande discussion franco-italienne est engagée, qui se traduit à plusieurs reprises par les bruyants éclats de voix de la *Querelle des Bouffons*, des *Gluckistes et des Piccinnistes*, mais qui se terminera par un compromis à l'avantage de la grande sœur latine. Enfin l'Allemagne n'opérera une réaction qu'en s'appuyant d'un côté sur ce même style mélodique italien qu'elle voudrait déraciner. Cependant les musiques polonaise

et tchèque auront une influence occulte, à peine aujourd'hui démêlée et pas encore reconnue, qui contribuera certainement à engager les artistes dans la voie de la libération nationale qui se dessine aux abords du XXe siècle.

*
* *

L'Italie au XVIIIe siècle est plus qu'un foyer : c'est une fournaise musicale. La passion de la musique dévore littéralement ses habitants. On chante dans les maisons. On chante dans les rues. « On entend sur les places publiques un cordonnier, un forgeron, un menuisier chanter un aria à plusieurs parties[1] ». Au concert, au théâtre, on se pâme, on se meurt, les femmes sont près de s'évanouir, l'auditoire interrompt la représentation par ses sanglots.

L'instruction musicale est très développée. Naples par exemple compte quatre grands conservatoires : Collège des Pauvres de Jésus-Christ, Collège de San Onofrio, Collège de Santa Maria di Loreto, Collège de la Piéta. Venise est célèbre par ses écoles de femmes.

Les théâtres foisonnent. Naples en compte cinq parmi lesquels le plus grand d'Europe. Toutes les principales villes ont leur Opéra. C'est une fureur de spectacle, même en pleine famine : on se passe plus facilement de pain que de musique. D'ailleurs le public est peu attentif à l'action. Il n'est ému que par les sentiments exprimés qu'il rapporte à lui-même. On attend le grand air palpitant et on s'inquiète peu de la « soudure ». Si un acte a plu, on le fera recommencer. On ira jusqu'à intervertir les actes, si quelque raison

1. Abbé Coyer, 1763. Cité par Romain Rolland, *Voyage musical au pays du passé.*

semble le motiver. C'est une débauche, un véritable dérèglement qui se fera sentir jusque dans l'exécution même, que l'impétuosité des artistes rend parfois fort défectueuse, au grand étonnement des étrangers qui arrivent les oreilles pleines de la formidable réputation des musiciens italiens.

En général le style s'épure en remontant vers le nord. « Venise se distingue de Naples par la délicatesse de son goût » dit un contemporain. La Vénétie, la Lombardie et le Piémont sont plus favorables à la musique instrumentale. C'est le pays de Corelli, de Vivaldi et pendant le XVIII[e] siècle Locatelli, Tartini, Veracini, Nardini, Pugnani[1]. — et combien d'autres ! — formeront une école resplendissante qui sera le modèle respectueusement imité par les virtuoses européens. L'archet triomphe définitivement, car peu à peu sous la domination du style mélodique le clavier sera abandonné, non sans avoir toutefois donné un dernier et illustre représentant en la personne de Domenico Scarlatti[2] qui oriente la primitive *Sonate* ou *Suite* vers le type de la *Sonate classique* proprement dite de Philippe Emmanuel Bach.

Mais la grande machine de combat sera malgré tout l'Opéra. Machine d'autant plus puissante et redoutable qu'elle va subir insensiblement une transformation qui en affinera les éléments de pénétration. Originairement l'Opéra italien est «sérieux »: il évolue uniquement parmi les grands personnages de la légende et les sentiments à leur hauteur. Il

1. Vivaldi, 1660-1743; Geminiani, 1680-1762; Veracini, 1685-1750; Tartini, 1692-1770; Locatelli 1693-1764; Nardini, 1722-1793; Pugnani, 1731-1798.
2. Domenico Scarlatti, 1683-1757.

faut avouer que cet Opéra devient de plus en plus ennuyeux : les grands airs pathétiques qui font pâmer et pleurer doivent être achetés au prix d'insupportables récitatifs que personne d'ailleurs n'a jamais écoutés. Pour divertir l'esprit du spectateur on a pris l'habitude d'intercaler entre les actes de l' « *Opéra seria* » des *Intermezzi* d'une tenue légère, relatant avec bouffonnerie les mille incidents comiques de la vie courante. Ces sortes de *sketchs* — dirions-nous aujourd'hui — connurent rapidement une fortune singulière : ils séduisirent le spectateur par le naturel de l'expression, l'émotion instinctive qui s'en dégageait. Après tous ces héros de convention qui brûlaient de feux purement littéraires, on voyait enfin des hommes de chair, comme soi-même, contemporains, vivants, aux plaisirs et aux douleurs desquels on pouvait humainement s'intéresser. Et puis ces hommes étaient présentés sous le côté burlesque de leur physionomie : leurs petitesses et leurs ridicules étaient mis en pleine lumière, quelquefois avec esprit. Le rire épanouissait les cœurs. Et, comme les larmes, il débordait puisqu'on était en Italie. Aussi l'Intermezzo finit par être préféré au morceau de résistance, lequel ne tarda pas à s'anémier au point que l'Opéra Seria céda le pas à l'*Opéra Buffa*. Et c'est l'Opéra Buffa, cette partitionnette qui contient deux fois moins de musique que la plus maigre de nos opérettes, qui devait soulever les polémiques les plus fiévreuses, orienter la vie musicale européenne et redonner au drame lyrique l'élan nécessaire pour se reconstituer sur des bases nouvelles qui le rendissent viable. De fait, si l'Opéra Seria nous révèle quelques noms pâles comme ceux de Lotti, Marcello, Leo, Durante, Bononcini,

Porpora[1], qui n'exercèrent pas grande influence sur nos destinées musicales, au contraire l'Opéra Buffa nous envoie coup sur coup les productions d'un Pergolèse, d'un Piccinni[2] — qui aura le tort une fois en France de ne plus vouloir faire que du « sérieux » — lesquels mettront successivement en révolution toute la société parisienne et provoqueront un formidable courant d'opinion aboutissant au triomphe de l'Opéra italien après la Révolution.

L'Italie est de plus merveilleusement outillée pour cette guerre d'extension. Non seulement elle a de hardis pionniers que les voyages n'effraient pas, des troupes théâtrales complètes qui se répandent à travers l'Europe, mais encore les compositeurs et les œuvres abondent sur son sol même. Ceci tient à un fait sur lequel on ne saurait trop insister et qui est, pour nous modernes, d'un grand enseignement. Le public italien d'alors n'est pas traditionnel. Il n'a pas de répertoire, car il n'aime pas le déjà entendu et réclame toujours du nouveau. Alors que notre public actuel se complait à entendre ressasser sans arrêt les mêmes airs connus, alors que Mignon, Faust, Carmen et Manon font ses délices depuis un demi-siècle, les fervents de théâtre dans l'Italie du XVIIIe siècle se désintéressent immédiatement de ce qu'ils viennent d'applaudir à tout rompre et, exagérant dans le sens contraire, considérent comme passé de mode tout ce qui date de quelques années. Cette curiosité jamais satisfaite est arrivée à un tel point que, dans l'impossibilité de donner suite aux pièces les mieux

1. Lotti, 1667-1740; Bononcini, 1672-1762; Durante, 1684-1755; Marcello, 1686-1739; Leo, 1694-1746.
2. Pergolèse, 1710-1736; Piccinni, 1728-1800.

accueillies, on a renoncé à les publier, de sorte que tout reste en manuscrit — à quelques exceptions près heureusement ! — et se trouve ainsi en peu de temps oublié, perdu, anéanti. Et c'est une effroyable consommation de musique qui, si elle fait le désespoir des éditeurs, a pour le moins le mérite d'offrir au moindre pondeur de notes des débouchés immédiats — dont une petite partie ravirait encore nos compositeurs actuels.

* * *

Voyons maintenant la machine de combat en action. Nous sommes à la fin du grand siècle quand les deux styles vont s'aborder de front, dotés chacun d'éminentes qualités de caractère généralement opposé. Ils n'ont en somme qu'une chose de commune : c'est *ce qui leur manque à tous deux*, l'expression profonde et naturelle. Ce sont deux genres différents de « factice » qui vont lutter pour la préséance et c'est précisément le retour à la sincérité qui arrivera à les mettre d'accord en opérant une sorte de compromis au profit de l'Italie. La musique française reflète l'esprit de cette société brillante et polie, où le beau-parler, la distinction, les grâces, la clarté et la logique verbale tiennent lieu de tout. « Le sens des proportions et de la mesure, la pureté du goût, le raffinement de la technique » — selon les termes excellents de M. Bonnet[1] — représentent l'idéal un peu linéaire poursuivi par les musiciens de Louis XIV. La réaction que tenteront d'opposer les adeptes de J. J. Rousseau ne fera que déplacer le « factice » pour

1. George Edgar Bonnet, *Philidor*, p. 80.

le situer dans le plan d'une sentimentalité de salon qui s'amuse et se grise de mots sans entamer l'épaisse couche de vernis dont le cœur humain s'était laissé peu à peu envelopper au sein de l'athmosphère artificielle de la cour de Versailles.

Le « factice » italien au contraire est ennemi de la mesure, s'inquiète peu de la pureté du style, ne mesure pas ses mots, encore moins ses gestes, mais a beau s'évertuer et s'agiter, ne sort pas encore du cadre conventionnel de l'Air à Da capo et de la phrase coupée en quatre. D'une part elle a hérité d'une technique plus savante et d'autre part elle a l'Opéra Buffa, d'abord en marge de son grand art, puis empiétant sur le domaine du « sérieux » pour vivifier par les accents populaires une langue d'où le pathétisme de commande et à haute dose a exclu l'émotion véritable : on se pâmera moins, mais on éprouvera un peu plus.

Lulli n'avait point eu de successeur digne de lui et son Opéra demeurait sans rival sérieux après sa mort (1687) jusqu'en 1733 date de la première représentation d' *Hippolyte et Aricie.* Jean Philippe Rameau, qui avait fait ses premières études à Dijon sa ville natale[1] à une époque où les musiciens avaient depuis longtemps renoncé à travailler pour le théâtre monopolisé par le tout-puissant Florentin, se trouvait, par les circonstances d'abord, par les dispositions de son esprit ensuite, orienté dans une voie opposée à l'art lyrique. Il fut un de ces rares génies issus de la *raison* qui cherchèrent à fixer les bases scientifiques de leur technique avant d'entreprendre la construction de leur monument. Il faut

1. Jean-Philippe Rameau, 1683-1764.

avouer que Rameau avait des motifs sérieux pour procéder de cette façon. Alors que l'écriture était parvenue déjà à un haut point de perfection et de fixité, la théorie musicale vagissait dans l'empirisme. Les heureuses spéculations d'un Zarlino, justifiant l'accord parfait majeur par la reconnaissance de la Tierce naturelle et d'un Mersenne contenant de surprenants pressentiments encore mal coordonnés, n'avaient point eu d'utilisation pratique et l'on comprend que, pour un esprit épris de précision, de logique et de clarté cette situation parût intenable et qu'il éprouvât le besoin de classer méthodiquement et d'expliquer une série de faits musicaux universellement employés. Le *Traité d'Harmonie* de 1722 est pour cette raison un événement historique et il devait être d'ailleurs le point de départ de nombreux autres ouvrages et aussi la source d'une polémique qui empoisonna les dernières années de Rameau.

Coup sur coup les quatre chefs-d'œuvre *Hippolyte*, *Castor et Pollux*, *les Indes Galantes*, *Dardanus* entreprenaient une puissante offensive pour détrôner le sacro-saint Lulli. Depuis le début du siècle la musique était l'objet de controverses et les partisans de la France et de l'Italie s'affrontaient : éternelle discussion de l'amateur et du professionnel, l'un vantant le charme naïf de la musique facile, élémentaire, l'autre mettant au-dessus de tout le perfectionnement et l'approfondissement de la technique, l'un méprisant la musique savante, l'autre n'ayant pas assez de dédain pour la mélodie courante : l'inspiration innée contre le travail acquis. Mais ce qui est particulièrement curieux, c'est de constater en quelques années l'interversion subite des rôles : l'Italie qui, considérée dans le fameux *Parallèle* comme la terre

de la musique savante, est opposée à la France mélodique, deviendra quelque vingt ans plus tard le berceau du *bel canto* tandis qu'au contraire la France de Rameau tombera, selon l'opinion de ses adversaires, dans la complexité et la froideur de l'art scientifique. L'Opéra Buffa, où harmonie et instrumentation se sont anémiées pour laisser le champ libre à la voix, est pour l'Italie la cause de cette transmutation des valeurs. Et pour la France il est indéniable que les recherches scientifiques d'un Rameau, génialement réalisées dans des œuvres de haute volée, n'ont pas peu contribué à la volte-face de ses partisans. La *Servante Maîtresse* de Pergolèse et le Trio des *Parques* de *l'Hippolyte et Aricie* de Rameau sont le point de départ de la nouvelle évolution.

La Querelle de 1736 — entre *Lullistes* et *Ramoneurs* — n'est qu'une cabale où les adversaires défendent un drapeau beaucoup plus qu'une idée. La position des Lullistes est le pivot de l'oscillation. Ils semblent bien se rallier à la cause de la simplicité contre celle de la complexité savante représentée par les Ramoneurs. Mais alors qu'auparavant ils soutenaient cette cause — représentée par un Italien francisé — contre les Italiens — voici qu'ils sont amenés à la reprendre contre un Français de la plus pure essence. De sorte que l'esthétique de l'Italien francisé reprenant le chemin transalpin et raffermissant ses caractères au soleil du midi latin et à la faveur de l'évolution vers l'Opéra Buffa — comme une épreuve photographique trop pâle dans un bain renforçateur — l'Italie se trouve du même coup située à la place qu'occupait auparavant la France. Le chassé-croisé est désormais opéré. Et peu d'années plus tard éclate, à l'occasion de la saison italienne de 1752, la grande

*Querelle des Bouffons* dans laquelle les situations sont nettement définies : d'un côté le *Coin du Roi* où se groupent les défenseurs de la musique française en tant que musique savante dont Rameau est le principal représentant, de l'autre le *Coin de la Reine*, occupé par tous les champions de la musique italienne ayant à leur tête les Encyclopédistes. Querelle épique, au cours de laquelle pleuvent les pamphlets, les injures, les ripostes multipliées à l'infini, et qui occupe les Parisiens au point de détourner leur attention des affaires politiques. Querelle qui n'a d'ailleurs aucun résultat positif, puisque Rameau triomphera de plus belle et que les Italiens n'auront jamais été aussi florissants. Toutefois la France ne leur appartient pas encore et il faudra une nouvelle guerre pour qu'ils se réintroduisent d'une façon plus sérieuse, camouflés à l'allemande — ou plutôt à l'autrichienne — en la personne du chevalier Glück. Et la victoire sera à eux, car il faut bien considérer que la lutte des Glückistes contre les Piccinnistes, est une lutte entre deux genres de style italien, l'un pur et sans mélange (Piccinni), l'autre modifié, métissé de germanisme, revu et corrigé selon les directives rationnelles du librettiste Calzabigi et de Glück lui-même. Il suffit de confronter un air gluckiste extrait des cinq chefs-d'œuvre français — *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, les deux *Iphigénie* — pour qu'il apparaisse de toute évidence que l'inspiration et la forme dérivent de la même source : la grande expansion mélodico-sentimentale, la simplicité de l'accompagnement, le peu de recherche harmonique, l'orchestration schématique — encore que dénotant un remarquable souci de l'ambiance — sont des caractéristiques qui ne peuvent tromper. Sans doute

Glück, qui jusqu'à soixante ans n'avait écrit que des Opéras italiens, a-t-il réalisé un énorme progrès, sans doute guidé par son génie et les vues excellentes de son librettiste a-t-il créé le type du Drame lyrique qui devait servir de point de départ aux plus grands Maîtres du XIXe siècle, sans doute a-t-il cherché avant tout à respecter le naturel de l'expression et la marche normale de l'action, sans doute a-t-il enfin débarrassé la scène de ces interminables ballets, de ces déploiements de machines extérieurs au drame qui précipitèrent la fin du théâtre lulliste et ramiste; il n'en est pas moins vrai qu'il a réalisé son œuvre d'ailleurs admirable sur un fonds italien et que le triomphe de sa cause contre celle de Piccinni n'est autre que le triomphe de l'Italie régénérée contre l'Italie caduque, sur un sol que l'Italie avait depuis longtemps conquis.

Conquis ?... Une restriction reste peut-être à faire. Il est un modeste domaine où s'est réfugié alors le meilleur de l'esprit français. L'*Opéra-Comique* n'est pas, comme on serait tenté de le croire, une imitation puis une continuation sur le plan français de l'Opéra-Buffa italien. Il a sur le sol natal d'assez lointains ancêtres pour pouvoir se passer de paternité étrangère. Il faut remonter en effet jusqu'aux Drames liturgiques, aux farces et aux soties du Moyen-âge pour en découvrir les origines. Les Ballets de Cour florissant au XVIIe siècle contiennent des couplets alternant avec le dialogue en prose. La musique joue un rôle important dans les comédies de Molière. Enfin, les théâtres de la foire établis sur les deux rives de la Seine, sans cesse en lutte avec les privilèges de l'Opéra et de la Comédie-Française, avaient créé un genre de spectacle où se mélangeaient texte

parlé, vieilles chansons, compositions originales, auxquels il ne manquait souvent d'Opéra-Comique que le nom. De nombreux musiciens commencent d'ailleurs à s'y intéresser et non des moindres puisque nous relevons le nom illustre de Favart et que le Théâtre de la foire servit de planche d'essai à Rameau.

L'Opéra-Comique diffère de l'Opéra-Buffa par bien des points. Par sa forme d'abord. L'alternance du parlé et du chanté est d'essence bien française : l'italien s'en tient au « recitativo », soit « secco », s'il n'est soutenu que par des tenues d'accords, soit « accompagnato», s'il est plus ouvragé et souligné par des mouvements instrumentaux. Par le style: car le français s'efforce de garder une plus haute tenue et de chercher plus loin dans l'ordre du raffinement harmonique. Enfin par le caractère: alors que l'Opéra-Buffa s'en tient à un comique naïf populaire, sans intentions émotionnelles, l'Opéra Comique au contraire, tout en faisant la part du rire s'adresse fréquemment au cœur et soigne tout particulièrement l'expression sentimentale moyenne. Par ces qualités originales un Philidor, un Dalayrac, un Monsigny, un Grétry[1] nous apparaissent à cette époque comme les réels dépositaires de la pensée musicale française. Nous nous garderons bien d'y ajouter J.-J. Rousseau qui en 1752 avec son *Devin du Village* ne fit qu'imiter pauvrement les Italiens, étant totalement dépourvu des dons nécessaires pour créer une œuvre personnelle et ne produisant qu'exceptionnellement une œuvre tendancieuse dans le but de soutenir la thèse italienne contre les partisans de la musique française.

1. Philidor, 1726-1795; Monsigny, 1729-1817; Grétry, 1741-1813; Dalayrac, 1753-1809.

L'influence italienne avait pour s'introduire en France un second canal non moins large que celui du théâtre : la musique de chambre avec l'instrument mélodique par excellence, le violon et la forme type la *sonate.* « Les premières sonates qu'on ait entendues en France », écrit Daquin dans la Lettre sur les hommes célèbres, « sont celles de Corelli. » Cela est si vrai que dans une de ses pièces symboliques pour instruments à cordes — *le Tombeau de Corelli* — François Couperin propose de substituer au mot sonate celui de *sonade* à seule fin de nationaliser le terme. Plus encore que dans le domaine lyrique — où l'esprit français trouvait un puissant défenseur dans la personne de Rameau — l'engouement pour le style italien se fait sentir dans celui de la *sonate*, de l'*ouverture* et de la *symphonie.* « Tous les compositeurs de Paris et surtout les organistes », dit Brossard dans son *Dictionnaire*, « avaient en ce temps-là pour ainsi dire la fureur de composer des sonates à la manière italienne. » Suivre le goût français est presque considéré comme une concession. « J'ai trouvé de si belles choses dans la musique française », dit le violoniste franco-italien Mascetti, « que je me suis appliqué dans quelques-unes de mes sonates à le concilier avec le goût italien ». Le style français est alors caractérisé par la variété, la souplesse de son rythme, sa tendance à l'ornementation — aboutissant vers 1750 au style *rocaille* — l'ingéniosité, l'air tendre aux caressantes cadences, tandis que la musique italienne apparaît encore comme de lignes bizarres avec de fréquents changements de ton et de mode, rigide et monotone au point de vue du rythme. Vers la fin du premier tiers du XVIII^e^ siècle un désir de conciliation enre les deux styles se manifeste. En parlant

du violoniste Sénaillé[1] — qui fit son éducation en Italie — Titon du Tillet signale le mélange agréable de chant naturel, noble et précieux de la musique française avec l'harmonie savante et brillante de la musique italienne. Malgré tout, l'influence de Vitali et de Corelli est absorbante chez les plus grands virtuoses-compositeurs de cette époque : Louis Francœur, J. Aubert, et même Jean-Marie Leclair et Jean-Baptiste Anet, jusqu'à Guignon, à coup sûr le plus français de tous[2].

Mais nous arrivons à une période critique. « Le milieu du XVIII^e^ siècle — et je cite les termes de M. Lionel de La Laurencie qui dans son admirable *Histoire de l'Ecole française du violon* a traité le sujet de façon définitive et auquel je n'ai pu dans ce paragraphe que faire de fréquents et respectueux emprunts — dessine un tournant de notre histoire musicale : d'une part la Querelle des Bouffons vient de raviver la vieille lutte qui mettait aux prises la musique française et la musique italienne et d'autre part, c'est à cette époque que les productions des symphonistes italiens et allemands, particulièrement des compositeurs de l'Ecole de Mannheim, se répandent à Paris, où elles produisent une vive impression sur nos musiciens ». C'est en effet en 1751 aux Concerts Spirituels que fut exécutée pour la première fois une Symphonie de Stamitz, le grand Maître de Mannheim. Et désormais c'est avec cette nouvelle influence se combinant avec l'italienne que vont avoir à compter les violonistes fin de siècle, comme Dau-

1. Sénaillé, 1687-1730.
2. Francœur (Louis), 1692-1745, (François, 1698-1787); Jacques Aubert, 1683-1753; J. M. Leclair, 1697-1764; J. B. Anet, 1661-1755; Guignon, 1702-1774.

vergne, Pagin, l'Abbé, etc., jusqu'au fameux Pierre Gaviniès et son école[1]. Ajoutons ,pour terminer cette esquisse trop rapide de l'évolution du style instrumental, la fatale passion que conçurent à cette époque les musiciens et le public français pour les variations, les arrangements d'airs connus, les pots-pourris, qui contribuera beaucoup à la décadence des concerts en France.

*
* *

Quel était donc ce courant en apparence nouveau qui nous venait de Mannheim, berceau de la Symphonie? Y avait-il donc là, enfin, une protestation contre l'emprise italienne sur toute l'Europe ? L'Allemagne allait-elle soudain, secouant la crinière, dégager un style national ?

A la fin du XVII^e^ siècle l'Allemagne est en pleine décadence musicale. Le Cerf de la Viéville en 1705 parle des Allemands « dont la réputation n'est pas grande en musique ». L'Abbé de Chateauneuf admire un virtuose allemand, d'autant plus qu'il vient d'un pays peu sujet à produire des hommes de feu et de génie[2] ». Et les Allemands eux-mêmes ne protestent point contre cet arrêt. Cependant vers 1722 l'orgueil national semble se réveiller chez eux. Mais ils ont beau se répandre en invectives contre Français et Welches (Italiens), leurs musiciens n'en vont pas moins se former aux écoles d'Italie et les Italiens n'en déversent pas moins sur les villes germaniques

1. Antoine Dauvergne, 1713-1797; Pagin, 1721?-1786?; l'Abbé 1727-1803; Gaviniès, 1728-1800.
2. Cf. Romain Rolland, *op. cit.*

ses librettistes, ses décorateurs, ses chanteurs, ses instrumentistes et ses impresari. En 1750, l'Allemagne avait eu Hændel et Bach[1], mais *ne le savait* pas. Hændel avait passé la majeure partie de sa vie à Londres à écrire des Opéras italiens — de 1710 à 1740 —, puis sur le tard des Oratorios que la postérité devait seule situer à leur véritable place. Quant à J. S. Bach c'était un merveilleux organiste universellement admiré, mais en dehors de cela un modeste professeur de chant à l'Eglise Saint-Thomas de Leipzig, à peu près inconnu comme compositeur, dont à peine quelques œuvres étaient publiées, en marge du mouvement musical et par conséquent sans aucune influence sur l'art de son temps: d'ailleurs il n'avait même pas échappé entièrement à l'emprise italienne responsable de ces conventionnels Da Capo qui gâtent pour nous l'audition de ses Cantates et de ses Passions. Le grand, le vrai Bach, ce sera Philippe-Emmanuel[2], qui renie les goûts et les principes de son père, qui traite la science et les canons d'études ristes et insignifiantes, qui se déclare nettement de l'école de la mélodie claire, à l'italienne, en opposition avec la polyphonie allemande[3]. De plus Philippe-Emmanuel est le fixateur du type de la Sonate classique, laquelle n'est autre qu'un élargissement de la Sonate italienne de Corelli et de Scarlatti : évolution logique et régulière, partant de la forme binaire à un thème, aboutissant par l'enrichissement du second thème et la combinaison avec le fameux Da capo, à la forme ternaire à deux

1. J. S. Bach, 1685-1750; Händel, 1685-1759.
2. Ph. Em. Bach, 1714-1788.
3. Cf. R. Rolland, *Voyage musical au pays du passé*, p. 232

thèmes — Exposition des deux Thèmes, Développement, Reprise de l'Exposition. — A côté de Philippe-Emmanuel Bach les grands artistes du jour sont les Teleman — lequel déclare que le jeune artiste « doit se mettre à l'école des mélodistes italiens et jeunes allemands, non à celle des vieux qui contrepointent à tire-larigo ». — les Quantz et les Graun, flutiste et compositeur militarisés de la cour de Frédéric II qui prétend organiser un soi-disant art national dont la langue et le style italiens font les frais, plus tard W. Rust qui travaillera en Italie; c'est Hasse, allemand italianisé, élève de Scarlatti et de Porpora, musicien au service du grand poète Metastase maître de l'Opéra viennois considéré comme un génie unique, contre lequel se dressera en 1760 la concurrence italienne de Glück-Calzabigi; ce seront successivement Jomelli, italien germanisé, dira-t-on par euphémisme, et Benda avec sa célèbre *Ariane à Naxos* de 1775, le créateur du mélodrame[1]. — Et cependant, continuant son offensive, assurant ses positions, en conquérant de nouvelles, l'Opéra italien est florissant à Dresde avec Lotti et Porpora, puis à Mannheim, à Stuttgart, à Augsbourg, à Münich...

Comment, sous cette pression formidable, un élément national pourra-t-il végéter d'abord, puis se développer et finalement se dégager ? Car, ne l'oublions tout de même pas, la seconde moitié du XVIII[e] siècle verra resplendir les génies de Mozart, de Haydn et les premiers éclairs de la prunelle titanesque de Beethoven[2]. Et nous sommes habitués à considérer

1. Teleman, 1681-1767; Quantz, 1697-1773; Graun, 1701-1759; Rust, 1739-1796; Hasse, 1699-1783; Jomelli, 1714-1774; Georg Benda, 1722-1795.
2. Haydn, 1732-1809; Mozart, 1756-1791; Beethoven, 1770-1827.

les monuments construits par ces géants comme la base de tout l'art ultérieur et l'Allemagne comme le berceau de la musique pure. Il y a dans cette idée universellement répandue une erreur et un oubli. En premier lieu les êtres d'exception que sont les Maîtres que nous venons de citer n'expriment pas la mentalité moyenne de leur pays à l'époque où ils vivaient. Mozart étouffe au milieu de l'atmosphère de Salzbourg dont le goût musical l'écœure; à Vienne il est incompris et Joseph II déclarait que Don Juan n'était pas un plat « pour la dent de ses sujets ». Quant à Beethoven, est-il besoin de rappeler quelle résistance rencontrèrent ses chefs-d'œuvre les plus personnels ? En second lieu il ne faut pas oublier que Beethoven, Haydn et Mozart, quelque puissante que soit leur originalité, sont encore et malgré tout imprégnés de l'éducation italienne. Haydn reçoit les premières leçons de Porpora, travaille les Sonates de Philippe-Emmanuel Bach, produit trente ans durant ses pièces de théâtre ou de circontance sur des paroles italiennes, triomphe à Londres où le goût italien est depuis longtemps régnant. Mozart fait trois voyages en Italie, écrit des Quatuors dans le style italien, des Opéras italiens, échoue également à Vienne et n'arrive qu'assez tard à se dégager nettement avec *Don Juan* encore que jamais affranchi de l'empreinte italienne[1]. Et jusque dans le Beethoven de la IX^e^, ne retrouverons-nous pas encore des élans, des progressions, des contours mélodiques, des formules, des symétries, des répétitions où se décèlent les origines fatidiques ? Certes la substance des grands classiques est foncièrement originale, mais elle s'est

1. Don Juan, 1787.

développée dans un bain composite où l'italianisme est à forte dose et le style allemand est un style italien germanisé pour son plus grand bien d'ailleurs. L'Italie est à la base. Nulle puissance humaine ne peut plus faire qu'elle n'y soit pas.

Ceci n'empêche pas de rechercher, avec plus de soins encore, les éléments nationaux. Si l'Allemagne du début du XVIIIe siècle a « peu de réputation » en musique, ceci ne veut point dire que sa population soit anti-musicale. Elle ne s'affiche pas comme en Italie, elle ne s'abandonne pas à des démonstrations désordonnées. On ne chante pas dans les rues. On ne s'évanouit pas au théâtre. Mais, dans les villes saxonnes par exemple, il est de modestes artisans épris de musique, qui se réunissent régulièrement plusieurs fois par semaine. Cette association se nomme un *Collegium musicum* : chacun y vient avec son instrument ou sa voix. Les mieux placés l'approvisionnent de musique. On y parle d'art. On y discute amicalement. On y compose même. Ce ne sont point des virtuoses de profession. Mais ce sont des convaincus, qui ne recherchent pas l'emphase parce qu'ils ne recherchent pas les applaudissements. Ils vont peu au théâtre, se tiennent en dehors du mouvement mondain et par conséquent sont les plus à l'abri de l'influence de la mode italienne. Là peut-être nous aurons chance de trouver le plus pur du génie national. Ils sont les continuateurs de ces Maîtres Chanteurs. pédants peut-être, mais attachés à la tradition de leur pays, succédant eux-mêmes aux Minnesinger qui reçurent directement la parole sacrée de la Muse populaire. En dehors de ces cercles modestes, mais féconds parce que sincères, la

musique à sa place dans les Universités : à Leipzig à la suite d'un Concert instrumental, une joute oratoire est instituée entre deux étudiants parlant sur la musique *Pro et contra*. Enfin si l'Allemagne n'éclabousse pas l'Europe de son génie musical il est vivant, il couve, il éclatera tout à coup par quelques-uns des cratères issus de sa masse bouillonnante.

Au-dessus de ces manifestations sourdes et préparant les violentes explosions, il faut tenir compte aussi de plusieurs manœuvres plus développées dont la principale est certainement celle de l'école symphonique de Mannheim. Le style théâtral de cette époque réagit jusque sur la musique instrumentale : conséquence inévitable de la fascination exercée par les chanteurs italiens. Le moindre morceau de musique pure doit représenter une chose ou un fait, il est un élément de théâtre. On connaît maintenant le pouvoir évocateur de la musique et la « description musicale », commence à faire fureur en Allemagne. Qui ne connaissait alors les sept *Sonates bibliques* de Kuhnau, dès 1700, qui sont déjà un véritable poème symphonique en sept parties pour piano ? Ce penchant pour la musique à programme sent d'ailleurs un peu son goût français. Est-il besoin de rappeler les exquises miniatures de Couperin, qui en des traits d'une justesse et d'une délicatesse infinies a peint des types féminins aussi curieux que variés, des spectacles de la nature, de véritables drames, des animaux ? L'influence française, encore qu'on y retrouve parfois l'italienne de seconde main, n'est pas à dédaigner. Teleman, tout admirateur qu'il était de l'esthétique italienne, avait la plus profonde estime pour l'école française de Lulli et de Campra.

Il composa jusqu'à deux cents ouvertures françaises[1]. Lui-même écrit : « Quant à mes styles en musique, on les connaît. D'abord ce fut le style polonais, puis le style français et surtout le style italien où j'ai le plus écrit ». Teleman a beaucoup contribué à faire passer dans la musique allemande les qualités d'intelligence et de précision expressive de notre art. Ajoutez à cela une autre influence, trop méconnue, celle de la musique populaire polonaise et tchèque, vous aboutirez à un composé assez complexe où les éléments étrangers non-italiens jouent le rôle d'une sorte de ferment qui fait « lever » le génie national. Plusieurs centres ont été nettement sous cette influence composite. Eisenach entre autres, était considéré comme un foyer essentiellement français. Mais Mannheim fut le véritable creuset où s'opéra cette alchimie artistique d'où devait sortir la *Symphonie classique*. La cour de Mannheim était organisée sur le modèle français et toute imprégnée du goût français. Son orchestre passait pour le premier d'Allemagne et l'un des premiers d'Europe. Tout en laissant à l'Italien Sammartini le mérite de l'ancienneté dans le domaine de la Symphonie, il est indéniable que l'école de Mannheim avec des compositeurs comme Stamitz, Richter, Pleyel, Cannabich[1], lui donna sa forme nouvelle et ses traits caractéristiques. M. R. Rolland qui a pénétré si à fond l'âme de cette époque n'hésite pas à voir là une révolution par l'émancipa-

1. L'ouverture française est formée d'une Introduction lente, d'un Vif fugué et d'une reprise de l'Introduction. — L'ouverture italienne, au contraire, d'un mouvement lent entre deux mouvements animés.

2. Sammartini, 1701-1775; Johann Karl Stamitz, 1714-1761; Franz Xavier Richter, 1709-1789; Cannabich, 1731-1798 et leurs successeurs : Ignaz Pleyel, 1757-1831; Dittersdorf, 1739-1799, etc.

tion de l'âme individuelle hors de l'impersonnalité de la forme. Par Stamitz « la musique instrumentale, dit-il, se fait le souple vêtement de l'âme vivante, toujours en mouvement, perpétuellement changeante, avec ses fluctuations et ses contrastes inattendus ». Il va même plus loin : « Je ne crains pas de dire que la Symphonie d'un Stamitz, moins belle, moins riche moins abondante, est beaucoup plus spontanée que celle d'un Haydn ou d'un Mozart. Elle est faite à sa mesure. Il crée ses formes, il ne les subit pas ». Enfin, nous en aurons fini avec l'énumération des éléments caractéristiques de cette nouvelle esthétique, en notant le courant bouffe qui se développe à partir de 1724, parallèlement à l'italien, mais sans le pasticher résolument, conservant au contraire un caractère ethnique aboutissant au Singspiel allemand, et éclaire d'un rire franc la Symphonie de Mannheim, puis de Vienne — au point que l'on pourrait peut-être y trouver l'explication des accès de brusque et folle gaîté qui nous déconcertent souvent dans les *Finale* d'Haydn, de Mozart et du premier Beethoven.

*
* *

Cette lutte entre l'Italie dominante et la France et l'Allemagne, ou plutôt cette combinaison effervescente de génies divers à laquelle la Pologne et la Bohême apportent parfois leur élément excitateur, occupe toute l'histoire musicale du XVIIIe siècle. L'Angleterre est depuis Hændel sous le joug italien : la Muse nationale, fournie uniquement de chansons et de ballades naïves, manque totalement de vigueur pour opposer une résistance efficace. L'Espagne, en

dépit de la vitalité de ses rythmes et de ses danses régionales, ne s'est pas encore dans les hautes sphères évadée de l'italianisme. En Russie, la musique opprimée reprend une nouvelle force sous l'Impératrice Anne, mais c'est par l'établissement de l'Opéra italien en 1735 avec Araja, et l'envahissement des maestri itinérants Galuppi, Sarti, Paisiello, Cimarosa, Salieri, Martini. Cependant, bien que soumis à l'influence italienne, les musiciens russes resteront toujours en contact avec l'esprit national. Si certaines représentations adoptent la langue de l'envahisseur, un grand nombre sont en russe, soit original, soit traducteur. De plus, on cultive les sujets russes et la chanson populaire y joue un rôle important, enchâssée dans une monture italienne : c'est ainsi que l'on peut en quelque sorte considérer le *Meunier Sorcier* de Fomine en 1779 comme une réelle œuvre nationale[1]. Mais, en thèse générale les compositeurs qui jusqu'ici cherchent à créer un style national, se bornent plus ou moins à italianiser des chants populaires.

1. A Saint-Pétersbourg, le premier théâtre en pierre est construit en 1750 sous l'impératrice Elisabeth. Catherine la Grande fait construire le Grand Théâtre en 1774, qui, reconstruit en 1835 et en 1880 deviendra le siège du Conservatoire et de la Société Impériale de musique. A Moscou, le Théâtre fut construit en 1759 par Locatelli qui le dirigea trois ans sans grand succès.

## CHAPITRE IV

# Vers le Romantisme

(1789-1830)

---

La lutte va se circonscrire entre l'Opéra italien et les Grands Allemands. Si ces derniers remporteront une victoire morale dans l'estime de l'élite artistique, matériellement l'esthétique latine continuera à dominer les foules. Et cependant, pour nous, modernes, imbus d'éducation classique, pénétrés d'admiration pour ces maîtres illustres dont nous fûmes nourris, quelle stupéfaction de constater la place relativement secondaire qu'ils occupaient dans le mouvement musical de leur époque, alors que tous les conservatoires pâlissaient sur les Solfèges et les Traités venus d'Italie.

* * *

Dans le court laps de temps qui sépare la Révolution française de la date fatidique du Romantisme — ou pour être tout à fait exact, disons de 1787 à 1826, soit à peu près quarante années — surgissent coup sur coup les sommets de l'art classique allemand. Quelque rébarbative que puisse être une énumération

de dates, il en est dont la signification est si grosse d'enseignements et qui portent en elles tant de « substance » sous le volume le plus réduit qu'elles en deviennent le plus palpitant des romans. Qu'on me pardonne celle-ci, qui suscitera chez les musiciens de « cœur » une invincible émotion :

1787-1789 : *Don Juan. Les trois grandes Symphonies. La flûte enchantée* de Mozart (1756-1791)

1792-1795 : *Les Symphonies de Londres*, 1798 : *La Création*. 1801 : *Les Saisons* de Haydn (1732-1809).

1800-1814 : Les grandes œuvres de Beethoven, sauf la IXe et les derniers Quatuors.

1816-1823 : *Le Roi des Aulnes* et *Mélodies* de Schubert (1797-1828).

1821 : *Freischutz*. 1826 : *Obéron* de Weber (1786-1826). C'est également en 1826 à 17 ans que Mendelssohn écrit l'Ouverture du *Songe d'une Nuit d'été*.

1823-1825. La *IXe* et les *derniers Quatuors* de Beethoven (1770-1827).

Pour combien de « dilettanti » toute la musique de tous les temps n'est-elle pas contenue dans ces quarante années, auxquelles il suffirait d'en ajouter encore une vingtaine pour y englober Mendelssohn, Schumann et Chopin ! Autrement dit, nous assistons là à toute l'évolution de la Symphonie Allemande — Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann —, à la fondation du Théâtre allemand — de *Don Juan* au *Freischutz*, ancêtres des *Maîtres chanteurs* et de la *Tétralogie* —, à toute l'histoire du piano — de Haydn à Chopin, en passant par Beethoven —, Et ce phénomène volcanique formidable — pour nous entraîner au vocabulaire romantique de Ber-

lioz ! — n'excède guère un demi-siècle. N'y a-t-il point là de quoi rendre rêveur, surtout si nous jetons à nouveau les regards sur les immenses espaces monodiques de l'Inde, de la Chine et de la Grèce? Un demi-siècle plus fécond que des millénaires ! N'y a-t-il pas là encore, au point de vue musical quelque chose de comparable à la marche du progrès scientifique dans les quelques lustres de notre génération ? Et c'est alors que nous paraît encore plus inouï à côté de cette exubérante végétation, le prestige que conserve au-dessus d'elle ce chef-d'œuvre d'orgueil et de prétention qu'est l'Opéra italien, plante insolente, fabriquée en serre, brandie au sommet d'une longue perche au milieu d'un parterre composé des fleurs naturelles les plus rares et les plus variées. Ceci n'est d'ailleurs pas pour rejeter avec le plus parfait mépris la production italienne et pseudo-italienne, qui renferme des chefs-d'œuvre et compte des compositeurs de génie, mais simplement pour mettre en lumière la situation exacte des deux genres de musique à une époque dont nous nous faisons forcément aujourd'hui une idée assez erronée. Nous aurons achevé de redresser cette idée en répétant ce que nous avons dit dans le chapitre précédent, à savoir que même sur les grands Allemands l'influence italienne est opérante : dans chacun d'eux nous trouvons la forme à Da Capo, le penchant pour la symétrie, le culte du *cantabile*, à savoir de la phrase régulièrement découpée et extérieure à l'accompagnement (anémié au point de n'être le plus souvent qu'une suite d'accords ou d'arpèges répétés), enfin jusqu'au *pathos* qui donne à l'inspiration mélodique quelque chose d'artificiel. Ces caractères spécifiques du goût italien seront observables jusque dans les plus

grandes œuvres de Mozart, parfois chez Beethoven adulte, à foison dans Weber et dans Schubert. C'est pourquoi, bien que la grande période allemande soit à la base de l'évolution musicale contemporaine, on ne peut malgré tout lui attribuer une valeur d'influence originelle, puisque l'Italie non seulement a gardé une majeure partie du champ libre, mais encore s'est glissée dans les fondements mêmes du monument germanique.

Quelle sera donc la nature de l'élément ethnique dans le génie allemand ? On a trop parlé de «classique» allemand. En réalité, lorsque l'on va au fond des choses, on éprouve toutes les peines du monde à discerner ce caractère classique et dès qu'on l'y discerne et qu'on tente de le mettre en lumière, il tourne immédiatement au romantisme — comme une plaque photographique noircissant au contact d'un rayon de soleil. Pour l'Allemand, l'opposition classique-romantique revient à celle d'objectif-subjectif. Le musicien classique construit en dehors de lui une œuvre de logique non seulement formelle mais même mélodique ; il ne cherche rien en dehors de la beauté linéaire, au besoin plastique, et se satisfait dans la contemplation tranquille d'une architecture de forme très pure. Le romantique s'inquiète moins de la perfection de son œuvre que de son caractère expressif : il extériorise sa sensation, son sentiment, sa passion, et quand il peint la nature c'est plutôt son impression en face de la nature que la nature elle-même : il interprète, il ne reproduit pas. Bach n'est pas encore un classique, c'est un contrapunctiste renaissant. Mozart déjà n'en est plus un. Beethoven ne le sera jamais : c'est le plus impénitent de tous les romantiques. Haydn seul pourrait prétendre au titre :

ceci ne suffit pas à constituer un compartiment. Les vrais classiques — si classiques il y a — seraient plutôt les Italiens et les Français du XVIIIe siècle — et que d'exceptions faudrait-il faire encore ! Par conséquent, l'élément vital de l'efflorescence musicale germanique est à notre avis beaucoup plus romantique que classique : c'est ce besoin d'approfondissement de soi-même, cette subjectivité de conscience, ce caractère essentiellement sérieux et replié sur le Moi avec une curiosité quasi-scientifique que nous observons chez tous les artistes profondément allemands. Or cette manière d'être psychologique se traduit naturellement dans le plan musical par une intériorisation sans cesse croissante de l'expression, par le raffinement de l'harmonie, par l'analyse microscopique des agrégations sonores, par la recherche des combinaisons de plus en plus savantes et complexes, processus dont nous suivons nettement les phases depuis Haydn jusqu'à Schumann. Ceci nous explique deux faits : 1° que l'art allemand n'a pas eu de son temps une grande influence sur le milieu musical, parce qu'il se tenait trop au-dessus des facultés moyennes de ses contemporains; 2° qu'au contraire, il en a exercé une profonde, sur l'élite des musiciens de l'époque immédiatement suivante, parce qu'il se trouvait porté alors à un niveau où il était susceptible d'être compris.

*
* *

Descendons des sommets et voyons cependant ce qui se passe dans la plaine. L'Italie est en pleine possession de son style d'Opéra qui subjuguera le public européen et submergera à peu près toutes les

scènes. C'est le triomphe désormais assuré de la mélodie facile à grande expansion et de l'accompagnement schématique, pauvre d'harmonie et d'instrumentation — et par une singulière inconséquence souvent bruyant par inadvertance; c'est aussi le triomphe du chanteur. Ce style, aimable et charmant dès qu'il renonçait à s'élever, devait être le style rêvé de l'Opéra-Buffa et de l'Opéra-Comique; aussi tout ce qui fut créé dans ces derniers genres est-il en général excellent, plein de grâce et de spontanéité. De tout ce fatras de grands opéras, ce qui surnage ce sont de modestes fleurs. De Cimarosa, qui écrivit 75 opéras, il reste *Le Mariage secret*; de Paësiello, qui en produisit cent, *le Barbier de Séville*; de Paër, qui se contenta de 43, l'inachevé *Maître de Chapelle*; de Rossini, enfin, un autre *Barbier de Séville* contre lequel son ultime *Guillaume Tell* ne se défendit que péniblement[1].

En France, le style italien trouvait un merveilleux terrain de culture dans le sol qu'ensanglantait la Révolution. La nouvelle religion sociale de la Raison, le retour à la nature, l'élévation de l'art au rang d'éducateur, le caractère social qu'on entendait lui conférer, entraînaient nécessairement sa simplification et son appauvrissement. La musique destinée aux masses ne peut être que mélodique, l'harmonie fruste et large, l'instrumentation rudimentaire, abondant ainsi dans le sens de l'italianisme. La musique révolutionnaire ira d'ailleurs plus loin encore, parce qu'elle doit, pour s'adapter aux foules,

1. Cimarosa, 1749-1801 (*Le Mariage secret*, 1792).
Paësiello, 1741-1816; Paër, 1771-1839.
Rossini, 1792-1868 (*Le Barbier de Séville*, 1816, *Guillaume Tell*, 1829).

s'avancer jusqu'à l'extrême limite de la stérilisation. De fait, l'hymne révolutionnaire laisse bien loin derrière lui en simplicité et même, disons-le, souvent en banalité, le *bel canto* italien, qui lui au contraire est travaillé dans un but de virtuosité ignoré du musicien révolutionnaire. L'harmonie y est la plupart du temps réduite aux accords de tonique et de dominante, voire de sous-dominante, plaqués sans aucun ornement. Les grands fournisseurs, Gossec, Lesueur, Méhul[1] inaugureront ainsi une forme d'art dans laquelle le souffle de libération humaine aura mis un je ne sais quoi de primitif, de dénudé — et aussi de théorique — qui lui donne à la fois de la grandeur et de la pauvreté et dont se ressentira toute l'école française du début du XIX^e^ siècle. Notez que c'est l'époque de la fondation du Conservatoire qui imbu de cette esthétique l'inculquera à toute une génération, les livres sacrés d'Italie en mains — imités par le Français Catel — et la pensée révolutionnaire en tête. Combien d'Italiens viendront d'ailleurs passer leur vie d'artiste à Paris, de telle sorte qu'il devient à ce moment difficile d'établir une démarcation entre les deux écoles tant leur fusion est étroite, depuis la *Lodoïska* de Cherubini, *La Vestale*, de Spontini, *Joseph* de Méhul, jusqu'à *La Dame blanche* de Boieldieu et *La Muette* d'Auber[2]. L'Opéra-Comique et l'Opéra-Buffa se sont amalgamés définitivement. Et quant à l'Opéra agonisant, c'est le souvenir de

1. Gossec, 1734-1829; Lesueur, 1760-1837; Méhul, 1763-1817; Rouget de l'Isle, 1760-1836 (*La Marseillaise*, 1792).
2. Cherubini, 1760-1842, (*Lodoisxa*, 1791).
Spontini, 1774-1851 (*La Vestale*, 1807).
Méhul, 1763-1817, (*Joseph*, 1807).
Boieldieu, 1775-1834, (*Dame blanche*, 1825).
Auber, 1782-1871 (*Muette de Portici*, 1828).

Glück qui essaie de le faire revivre sans parvenir à modifier sa mentalité italienne et sans pouvoir lui donner autre chose qu'une pâle apparence de vitalité.

Cet esprit de plus en plus traditionaliste sévira encore dans la France de la Restauration, ainsi qu'à la même époque en Allemagne et en Autriche, même en dehors du domaine théâtral. Grâce aux inventions d'Erard[1] le piano est arrivé à son sommet de perfection : une pléiade de virtuoses s'exerce sur le merveilleux clavier. Que font-ils ? Beaucoup de gammes, beaucoup d'arpèges, beaucoup de traits, en un mot, beaucoup de choses superficielles dans le but de se couvrir de gloire : mais rien qui parte d'une pensée profonde et du désir de construire des œuvres solides murement réfléchies. C'est le règne des Kalkbrenner, des Steibelt, Clementi, Hummel, Cramer, Dussek, Field, Czerny, etc... pour le piano ; des Viotti, Kreutzer, Paganini, pour le violon ; et des prétentieuses élucubrations d'un Spohr, pour la Symphonie[2].

Tels sont les rois de l'Europe musicale dans le court interrègne qui sépare les derniers chefs-d'œuvre de Beethoven, Weber et Schubert des premières productions de Chopin, Mendelssohn et Schumann. Est-ce à dire que le goût italien a fait le vide autour de lui ? Il faudrait se garder d'une semblable exagération. Après avoir insisté sur l'importance de son rôle, parce qu'elle fut trop négligée jusqu'ici, il nous

1. Sébastien Erard, 1752-1831.
2. Fr. W. M. Kalkbrenner, 1788-1849; Steibelt, 1765-1823; Clementi, 1752-1832; Hummel, 1778-1837; J. B. Cramer, 1771-1858; L. Dussek, 1761-1812; Field (anglais), 1782-1837; Czerny, 1791-1857; Viotti, 1753-1824; Kreutzer, 1766-1831; Paganini, 1782-1840; Spohr, 1784-1859.

reste à en circonscrire les limites. On peut dire en principe que tout ce qui touche à la virtuosité mélodique subordonnant les éléments polyphoniques, vient d'Italie. Mais, si le désir de briller facilement est dominant, si on le rencontre jusque chez les grands maîtres, il n'éteint pas autour de lui toutes les lumières. La France a un fonds qui lui est propre et que l'on retrouvera dans tout l'Opéra-Comique de l'Empire et de la Restauration : elle a *l'air français*, issu du terroir, à l'inflexion douce, aux caressantes cadences, d'un charme bon enfant et plaisant — dont J.-J. Rousseau se souvenait dans le *Devin du Village* en dépit de son mépris pour notre musique — elle a *l'air de cour* d'allure grave, de style noble, de tournure élégante, un peu compassée, caduque, mais combien caractéristique d'une cour que l'Europe prenait comme modèle; elle a les brunettes et les chansons qui continuent les traditions nationales dans les plus humbles milieux, au moment même où sur les planches de l'Opéra se livrent les combats franco-italiens. Tout ceci, c'est de la substance vivante que rien ne saurait entamer et qui sous l'envahissement de l'italianisme conservera à notre Muse le sang de sa race. De son côté l'Allemagne a cette brillante école de Mannheim à laquelle le Tchèque Stamitz avait inoculé un sang nouveau et à qui l'influence française avait donné cette franchise, cette clarté que nous retrouvons dans les grands « classiques-romantiques » : toute la Symphonie du début du XIXe siècle en est issue et ce n'est vraiment pas sa faute si les pâles musiciens que nous citions plus haut n'ont pas su en tirer le parti d'un Haydn ou d'un Beethoven.

Enfin la Russie poursuit sans cesse un effort sé-

rieux pour dégager son style national. C'est pourtant encore un Italien, Catterino Cavos, qui assumera cette tâche, aidé de quelques Russes comme Verstovsky[1], en traitant des sujets romantiques et légendaires empruntés à l'Histoire et au folklore. Mais nous ne sommes déjà plus loin d'un Glinka qui apprend en ce moment sur le sol même du « *bel canto* » à renier la culture italienne. Et nous sommes tout près de ce terme critique après lequel faire l'histoire de la musique européenne c'est faire l'histoire de la musique de chaque nation ayant enfin pris conscience de son génie individuel.

1. Cavos, 1775-1840; Verstovsky, 1799-1866.

CHAPITRE V

## L'expansion allemande symphonique.

(1830-1883)

---

Si l'on considère les choses d'un peu loin et si l'on voulait en deux mots caractériser l'orientation musicale pendant la période qui va de l'explosion romantique de 1830 à la mort de Richard Wagner, on pourrait dire ceci : la musique se subdivise en deux courants, l'un, dramatique et populaire, suivant la tradition du grand Opéra italien, l'autre, symphonique et savant, qui s'inspire de Mannheim et de ses illustres réalisateurs, surtout de Beethoven. Ces deux courants se mêleront parfois, dans un Gounod, par exemple, et même dans un Wagner. Il y a lieu enfin de tenir compte d'un troisième élément : la musique théorique et officielle des vieux maîtres d'Italie et principalement le corps de doctrine représenté par l'Institut et le Conservatoire de Paris, qui seront pour la tradition et l'italianisation de la Symphonie allemande. Sur ce terrain amenez la torche enflammée du Romantisme et vous provoquerez la déflagration de 1830.

Paris est le creuset où s'opérera la prodigieuse combinaison. En 1830, Berlioz, dans un accès d'exaltation romantique produisait la « *Fantastique* ». En

1831 Chopin, au seuil de sa carrière, s'établissait à Paris. Liszt y vit en triomphateur. Victor Hugo a déchaîné les foudres d'Hernani. Chateaubriand, Alfred de Vigny, Lamartine sont au sommet de la Littérature. Balzac, Théophile Gautier, Musset, George Sand, Stendhal donnent leurs premières œuvres. La peinture resplendit avec Delacroix, Ary Scheffer, Horace Vernet. A l'Opéra cependant Rossini, Auber, Cherubini, Halévy sont les héros du jour et se partagent la suprématie avec la Société des Concerts du Conservatoire dirigée par Habeneck. Lutte formidable. Société singulière et composite où voisinent en se détestant les vieux routiniers de l'art d'école et la « Jeune France » turbulente. Tandis que les graves « officiels » se carrent majestueusement dans leurs fauteuils, la tignasse rousse de Berlioz qui vient de leur arracher de fort mauvaise grâce un tardif Prix de Rome secoue le long des grands boulevards ses brandons de discorde, sème la panique jusque dans la vénérable Ecole de Rome, s'enfuit vers les bords méditerranéens qu'elle prend à témoin d'une tentative de suicide maladroitement simulé et revient dans la capitale, abritant toutes les flammes intérieures d'un Vésuve qui rêve de faire de la cité de l'Opéra un nouveau Pompéi ! Le bon public, tranquille d'ailleurs, sourd aux échos de la *Symphonie Fantastique*, de même que plus tard au *Requiem* et même à la *Damnation de Faust*, laissera l'énergumène gesticuler de rage impuissante, et lui préférant le romantisme bourgeois et tiré à quatre épingles de Félicien David, fréquentera avant tout le Théâtre et les grands virtuoses de l'archet et du clavier[1].

1. Hector Berlioz, 1803-1869 (*La Damnation de Faust*, 1846). Félicien David, 1810-1876, (*Le Désert*, 1844).

On a voulu appliquer à la musique les termes primitivement créés pour la Littérature et la Peinture : Renaissance, Classicisme, Romantisme. C'est sans doute beaucoup plus par simplification commode que par observation et réflexion. Nous avons déjà vu la difficulté de faire rentrer l'art musical dans les deux premiers cadres. Il n'est guère plus aisé de l'adapter à la classification « Romantisme », à moins d'admettre qu'il est autant de romantismes différents que de compositeurs. Nous avons assisté à l'éclosion purement allemande du romantisme d'un Beethoven ou d'un Schubert qui s'apparentent manifestement au génie de Gœthe. Mais nous n'étions alors qu'au seuil même du romantisme. Nous voici maintenant en l'an fatidique de 1830, en présence d'un groupe international en qui s'incarne, de l'avis unanime, l'esprit nouveau : Berlioz, pour la France, Chopin, pour la Pologne, Schumann, Mendelssohn et Liszt pour l'Allemagne[1]. Ces cinq compositeurs représentent en même temps le côté « musique pure ». En opposition se dressent les champions réactionnaires et également internationaux de la musique dramatique : Meyerbeer (Allemagne), Ambroise homas et Gounod (France), Verdi (Italie) auxquels il peut sembler téméraire d'ajouter le Wagner de *Rienzi*[2] ! Or — et ce fait nous paraît de quelque importance — il y a beaucoup plus d'écart entre l'esthétique des membres du groupe romantique qu'entre celle des dramatiques, Wagner à part bien entendu. Berlioz est un passionné sans frein qui vit formidablement à

1. Chopin, 1810-1849; Schumann, 1810-1856; Mendelssohn, 1809-1847; Liszt, 1811-1886;
2. Meyerbeer, 1791-1864; A. Thomas, 1811-1896; Gounod, 1818-1893; Verdi, 1813-1901.

l'intérieur et qui s'extériorise avec une non moindre violence : mais le fond de sa langue est classique-romantique, avec Beethoven comme modèle. Sa mélodie est fruste, son harmonie sans raffinement, le seul domaine qu'il enrichisse est celui de l'orchestre. Sur la fin de sa vie, avec les *Troyens*, il reviendra encore davantage vers le classicisme. Schumann est à coup sûr le plus « intérieur de tous » : « *innig* » est le terme propre qui peut être mis en exergue de ses compositions les plus caractéristiques. Il ne s'extériorise guère. Son expression est concentrée. Sa ligne mélodique vise à la simplicité et à la distinction : ses élans sont contenus dans les bornes d'une pudique réserve. La polyphonie est fouillée dans ses derniers recoins, il est le maître de l'harmonie moderne et son habileté à jouer avec les modulations, le chromatique, les notes d'ornement est insurpassable. Il est le poète du rythme, le magicien du piano. Sur le terrain symphonique sa technique est en dessous de celle d'un Beethoven. Mendelssohn est d'un naturel tendre et rangé. Sa mise est soignée, sa maison bien tenue, la famille est son culte, il est fils de banquier ! Son idéal est classique, sa langue pure, son harmonie châtiée, son orchestration charmante. C'est un éducateur. Il ressuscitera la *Passion selon Saint Mathieu* de J.S. Bach, collaborera avec Schumann à la fondation du Conservatoire de Leipzig, sera le chef inégalé des Concerts de la *Gewandhaus*. Son romantisme n'excèdera pas les limites d'une aimable et séduisante sentimentalité. Liszt est le roi du piano moderne, c'est le dompteur de foules qui écrase l'Europe de sa gloire acrobatique, mais c'est aussi un poète de l'orchestre, le Père du *Poème symphonique*. Il est romantique, sans doute, mais d'une

façon objective : c'est le romantisme des autres qu'il dépeint à grands traits et en couleurs rutilantes, sinon toujours finement choisies. Quant à Chopin il arrive de Pologne, le cœur plein de l'amour du pays et les oreilles des mélodies issues du terroir : il en vivra et il en mourra. Le piano sera son éternel confident, les salons parisiens constitueront son unique champ d'action. Harmoniste de génie, les échos de son cœur faible et souffrant animeront ses moindres pages mélangés à ceux de la *mazoure*. Appliqué à des génies aussi dissemblables le terme romantique n'a plus alors qu'une valeur négative, ni plus ni moins significative que celle de *moderne* attribué aujourd'hui à Debussy, Fauré, Ravel et Honegger ! Romantique serait alors synonyme d'évolutionniste opposé à conservateur.

Considérez en face Meyerbeer et Verdi, A. Thomas et Gounod ! Sans doute Verdi est plus élémentaire, plus rigoureusement mélodique et Meyerbeer accorde plus d'importance à l'élément symphonique. Sans doute Gounod possède une distinction d'écriture, un approfondissement technique qu'A. Thomas néglige davantage. Mais ces différences — et quelques autres — sont superficielles, accidentelles ou se résolvent en des différences de degré. Il reste le fonds commun : le théâtre subordonné au chanteur, l'expression essentiellement mélodique et toujours extérieure, le désir de séduire les oreilles et de charmer les yeux, l'effacement systématique de la personnalité de l'auteur et l'asservissement même de celle des personnages de l'action à l'éclat de la musique et à la pompe du spectacle. Ces traits précis caractérisent aussi exactement *Robert le Diable*, le *Prophète*, *Rigoletto*, *le Trouvère*, *la Traviata*, *Aïda*, *Mignon* et *Faust*,

jusqu'aux premières œuvres wagnériennes *Rienzi* et le *Vaisseau Fantôme*[1]. D'ailleurs l'Opéra italien a fait plus que de créer un style envahisseur, il a établi également en Europe la suprématie du théâtre en tant que forme d'art musical. Dans tout le cours du XIXe siècle l'engouement du public pour la scène lyrique est à son comble si bien que d'une part la musique a d'autant plus de peine à se développer qu'elle devient elle-même théâtrale sous le couvert de la virtuosité, et que d'autre part l'Institut adopte comme type d'épreuve destinée à mesurer les capacités du jeune compositeur la *Cantate de Rome* qui n'est autre chose qu'une tranche de théâtre exécutée « à l'italienne », c'est-à-dire sans décor, ni costume, ni mise en scène. Ce sera l'âge d'or des grands fournisseurs d'art lyrique à la tête desquels se trouvera dans toute sa formidable puissance, Giacomo Meyerbeer, dont une œuvre nouvelle était attendue comme un événement mondial, éclipsant autour de lui jusqu'aux faits politiques. Enfin dans les domaines plus modestes de l'Opéra-Comique et de son diminutif l'*Opérette* tous les aimables chefs-d'œuvre qui charment encore les amateurs de spectacles légers ont pris naissance aux alentours de cette époque étincelante et superficielle : *le Caïd, les Noces de Jeannette, Orphée aux Enfers, la Fille de Mme Angot, les Cloches de Corneville, la Mascotte*[2] !

1. *Robert le Diable*, 1831, *Le Prophète*, 1849, de Meyerbeer. *Rigoletto*, 1851, *Le Trouvère*, 185 , *Aïda*, 1871, de Verdi. *Faust*, 859, de Gounod; *Mignon*, 1866, d'Ambroise Thomas. *Rienzi*, 1840, *Le Vaisseau Fantôme*, 1841.

2. *Le Caïd*, 1849 (A. Thomas), *Noces de Jeannette*, 1853 (V. Massé), *Orphée aux Enfers*, 1858 (Offenbach), *La Fille de Madame Angot*, 1874 (Ch. Lecocq), *Les Cloches de Corneville*, 1877 (Planquette), *La Mascotte*, 1880 (Audran).

*
* *

Du jour où la dernière tombe recueillit la dernière et trop jeune dépouille des grands romantiques allemands, il semble bien que la vraie et pure musique eût perdu son dernier champion. Les « jeunes », fascinés par l'éclat de la scène, par son rapport financier considérable en cas de succès, abandonnaient la musique de chambre et la Symphonie. Berlioz lui-même ne rêvait que théâtre et, après l'échec de *Benvenuto Cellini*, en désespoir de cause donnait *Roméo et Juliette* et la *Damnation de Faust* qui sont du théâtre inavoué, pour revenir enfin sur le plateau avec les *Troyens* : mais la *Symphonie Fantastique*, événement isolé, n'avait pas eu de suite. La cause de la musique pure semblait donc bien compromise. Le Conservatoire lui-même ne s'y intéressait guère. Les grands Concerts se bornaient à utiliser les « classiques » et les virtuoses. Cependant, en 1822, naissait près de Liège celui qui devait nous refaire prendre goût aux sources vives. César Franck, doux et modeste, mais confiant et persévérant, allait entreprendre dans l'ombre, à Paris, son travail ignoré ou méprisé, son prosélytisme fervent. Tel est l'empire du milieu qu'après avoir essayé son génie naissant dans des *Trios*, Franck se lança délibérément dans une forme dérivée du théâtre, l'Oratorio, avec *Rédemption* et les *Béatitudes*, terminées en 1880[1]. Mais il forgeait, dans ces œuvres d'ailleurs géniales, la langue nouvelle qui lui permettrait plus tard de provoquer en France ce qu'il n'est pas exagéré d'appeler une Renaissance sympho-

1. César Franck, 1822-1890.

nique. Esprit essentiellement classique, il n'imitait pas, mais continuait ses illustres maîtres. Chromatisant l'écriture avec plus d'audace encore que Richard Wagner, il tirait du fonds harmonique du XVIIIe siècle toutes les conséquences logiques jusque dans leur ultime extension. C'est directement de Schumann qu'il hérite de ce sens affiné de la modulation et des combinaisons fertiles en inattendu entre les successions d'accords et les ornements mélodiques, mais de l'auteur de *Manfred* il ignore l'inquiétude rythmique qui est en dehors de sa nature. L'étude des timbres sera de même sans attraits pour lui. On sent au fond qu'il regrette d'avoir à quitter les claviers de Sainte-Clotilde que ses improvisations miraculeuses ont rendus historiques. Il est vraiment par excellence le musicien pur, qui se complait dans les agrégations sonores et leurs successions dépouillées de leurs accidents. Son œuvre est par là le bain d'eau stérilisée dans lequel pourra se retremper la pensée musicale française après avoir traîné dans la poussière des coulisses. Mais l'eau pure a peu d'attraits pour les foules civilisées et combien longues elle seront à reconnaître l'excellence du régime ! Encore une tombe qu'il faudra fermer pour qu'elle devienne génératrice de vie !

Bien plus actif le génie d'un Wagner, de l'autre côté du Rhin, n'aura guère plus d'influence immédiate sur ses contemporains. Et pourtant, il poursuit dans le domaine lyrique un but analogue quoique plus vaste. Sa langue musicale chromatique et contrapunctique est bien un héritage et une continuation des classiques-romantiques. Sa volonté de restituer au théâtre son sens primitif, d'en faire concourir tous les éléments à la mise en valeur du drame, est une

réaction indispensable contre le caractère superficiel, conventionnel et anti-scénique de l'Opéra italien. Ses recherches instrumentales font faire à l'orchestre moderne un pas décisif. Enfin il crée, on peut le dire, l'unité de l'œuvre d'art lyrique en s'instituant à la fois poète, musicien et metteur en scène. Mais quelles résistances rencontreront ses premières tentatives — *Tannhäuser*, *Lohengrin* — qui ne sont cependant point encore très caractéristiques. Quant à *Tristan*, quant aux *Maîtres*, quant à cette *Tétralogie* et ce *Parsifal* qu'un caprice royal lui permettra de mettre dans leur cadre rêvé à Bayreuth[1], quel que fût l'enthousiasme de leurs partisans, ce n'est qu'après la mort de leur auteur que la grande masse musicale en comprendra la signification et en subira les effets — aussi formidables qu'imprévus, car jamais leçon ne fut plus avidement écoutée et plus mal comprise !

Enfin, cherchant dans la restauration d'une sorte de néoclassicisme le renouvellement de la Symphonie, Brahms tentait de prolonger en Allemagne la lignée des Bach et des Beethoven[2]. Très discuté, porté aux nues par les uns, dénigré par les autres, devenu assez vite prophète en son pays, mais trop exclusivement national pour triompher au dehors, Brahms reste en somme un cas un peu isolé, qui ne pouvait avoir d'influence décisive sur son époque puisque son style n'était pas de première main — ce qui ne l'empêche pas d'avoir produit des œuvres qui dénotent une profonde personnalité comme les quatre

1. Richard Wagner, 1813-1883 (*Tannhauser*, 1845; *Lohengrin*, 1847; *Tristan et Yseult*, 1859; *Les Maîtres Chanteurs*, 1868; *La Tétralogie*, 1876; *Parsifal*, 1882.
2. Brahms, 1833-1897.

*Symphonies*, et son chef-d'œuvre, le *Requiem allemand.*

Par conséquent le théâtre devait logiquement demeurer encore inébranlable parce que Franck était un génie trop effacé, Brahms un génie trop classique, Wagner un génie uniquement lyrique et trop complexe.

*
* *

Nous avons été contraint de réunir dans un même point de vue l'Italie, la France et l'Allemagne parce que l'Opéra a fait de ces trois nations un bloc central indécomposable. Le vent de libération commencera à venir de la périphérie, où l'action italienne bien que considérable a moins atteint les couches profondes et où la muse populaire est d'une si puissante originalité que malgré tout elle reprend le dessus après un temps d'hésitation.

C'est en Russie que nous assistons d'abord au plus merveilleux réveil de l'esprit national. Ce n'est pas sans une lutte sévère, car nous avons vu que les Italiens n'avaient pas craint d'affronter un aussi périlleux voyage pour aller planter à Saint-Pétersbourg et à Moscou le drapeau de l'Opéra. Il y aura d'autre part l'influence allemande qui en raison de la proximité de frontières tendra à se partager la Russie avec l'italienne. Il en résultera dans le milieu du XIXe siècle deux courants très distincts. Le premier, national, oscillera entre deux directions : d'un côté, Glinka[1] qui, désitalianisé par tempérament, fondera avec la *Vie pour le Tzar* le véritable opéra russe, mais dont

1. Glinka, 1803-1857, *La Vie pour le Tzar* (Ivan Sousanine), 1836.

le style reste mesuré et brillant, de l'autre Dargomyzski[1], plus dramatique, plus émotif, dont la langue est plus riche et possède davantage le parfum du terroir. Le deuxième courant, cosmopolite, se prête complaisamment aux influences extérieures, et est caractérisé par la fondation du Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1862. Sierov, le fameux critique qui, sous le coup de la révélation wagnérienne s'improvisa compositeur à quarante ans avec *Judith*, Rubinstein, virtuose enfiévré qui sur le tard revint quelque peu à l'Opéra national avec le *Démon* et Tschaïkowsky, le romantique de la *Symphonie pathétique*, sont de culture essentiellement allemande[2]. Les deux camps, on le voit, comptaient des adversaires de valeur et il faut avouer que le sort du combat restait bien incertain, lorsque se levèrent d'un coup plusieurs champions de la cause russe dans la foule des « civils » que nous appelons en art les « amateurs ». Un médecin et chimiste, Borodine, un général, César Cui, un savant, Balakirew, un officier, Moussorgski, un marin, Rimsky-Korsakoff, se développant en dehors des sphères officielles, formeront de 1860 à 1872 une sorte d'association libre et amicale, nommée le « *Groupe des Cinq* » par ses détracteurs mêmes, qui se proposera de sauvegarder le caractère original de la musique russe et de créer une forme nouvelle d'art national[3]. On peut dire que Moussorgski réalisa en quelque sorte un

1. Dargomyzski, 1813-1869.
2. Sierov, 1820-1871 (*Judith*, 1862); Rubinstein, 1829-1894 (*Le Démon*, 1880); Tschaïkowski, 1840-1893.
3. Borodine, 1834-1887; César Cui, 1835-1918; Balakirew, 1836-1910; Moussorgski, 1839-1881 (*Boris Godounow* 1872); Rimsky-Korsakoff, 1844-1909.

prototype avec *Boris Godounow* en 1872 tandis que Borodine et Rimsky-Korsakoff exploitaient de préférence le domaine purement symphonique bien que dans la deuxième partie de sa carrière ce dernier se fût plus expressément consacré au Théâtre. Après 1872 les « Cinq » poursuivirent isolément la route qu'ils s'étaient tracée, suivant chacun leurs aspirations particulières qui étaient, il faut l'avouer, fort différentes. Si Rimsky-Korsakoff possédait une splendide palette orchestrale il s'en fallait de beaucoup qu'il eût l'invention et l'audace harmonique d'un Moussorgski. Mais leur grand mérite commun fut d'avoir su trouver un mode d'expression original pour la pensée musicale russe. Au lieu d'accommoder à l'italienne les chants et les danses du pays, ainsi que faisaient leurs prédécesseurs — ou à l'allemande ainsi que beaucoup de leurs contemporains — ils tirèrent du fonds national une langue adéquate qui devait réaliser l'unité et la spécialisation du style.

Nous trouvons un effort similaire — et plus ou moins fécond — en Norvège avec Richard Nordraak, mort à 22 ans et Grieg, qui commence à produire à la fin de cette période, trop impressionné sans doute par le romantisme allemand dont il ne se libèrera jamais[1], — en Pologne, avec Moniusko, le Glinka polonais d'*Halka*[2], — en Danemark avec Hartmann et le trop romantique encore Niels Gade[3], — en Bohême avec l'extraordinairement vivant Sme-

1. Richard Nordraak, 1844-1866; Grieg, 1843-1907; Svendsen, 1840-1911.
2. Moniusko, 1819-1872.
3. Hartmann, 1805-1900; Niels Gade, 1817-1890.

tana[1], — en Hongrie avec Franz Erkel[2]. Sans doute la Muse nationale sera trop souvent habillée avec des écharpes italiennes ou de graves complets allemands, mais c'est l'évolution inévitable, période de transition qui lui permettra de chercher et de trouver enfin une robe à sa façon. L'Angleterre sera encore sous l'impression de l'Oratorio hændelien. Mais l'Espagne verra se fonder en 1857 l'association de la *Zarzuela*, ce genre éminemment national qui n'est ni l'Opéra Comique français, ni l'Intermède italien, mais un correspondant de l'un et de l'autre sur le plan espagnol, modeste forme d'art où pourront vivre et se développer ces mélodies, ces rythmes colorés, variés, puissants qui jaillissent spontanément de toutes les provinces et auquel ce pays doit le splendide essor musical de ces dernières années.

1. Smetana, 1824-1884 (*La Fiancée vendue*, 1866).
2. Franz Erkel, 1810-1893 (*Hunyadi Lussla*, 1844).

## CHAPITRE VI

# La Nationalisation des styles

## (1883-1926)

---

Après la mort de Wagner plusieurs courants d'influences viendront l'un après l'autre contrebalancer les effets de l'emprise italienne. Quel que soit l'amour que l'on professe pour les solutions simples, il est impossible de ramener ces différents courants à moins de quatre que nous énumérons par rang d'ancienneté. En premier lieu le génie même de l'esprit français a retrouvé dans Berlioz ses traditions de clarté, de sincérité, de spontanéité. En second lieu, la lourde main wagnérienne commence à peser sur le front des hommes de théâtre. Ensuite César Franck par son apostolat a fondé une école symphonique où la langue classique se trouve rénovée. Enfin, du Nord commence à souffler le vent de libération nationale des « Cinq ». En face : l'Italie et le Classicisme-Romantisme allemand.

L'Italie tentera pour se défendre une sorte de restauration de son art national : le *Vérisme*. Touchés des reproches que l'on commençait à leur faire de se perdre en gestes vocaux et en virtuosité froide, les

dramaturges italiens voulurent effectuer, tels les philosophes français du XVIIIe siècle, leur « retour à la nature » et le Vérisme ne fit qu'exagérer encore ce que leur musique avait d'extérieur et de superficiel. Au lieu de faire porter leur effort sur l'élan purement vocal, ils l'appliquèrent à la gesticulation de la passion dans laquelle ils furent maîtres de tout temps, de telle sorte qu'ils ne modifièrent leur style qu'en apparence. Recherchant avant tout l'effet brutal, ils continuèrent à subjuguer les foules, tantôt par les caresses, tantôt par la terreur. Toutefois ils comprenaient la nécessité de se tenir au courant de la mode. Verdi, sur ses vieux jours écrivait *Othello* et *Falstaff*, où la symphonie tient une plus grande place, mettant à profit, disent certains, l'enseignement wagnérien[1]. D'autre part, si un Mascagni s'arrêtait à un premier succès avec *Cavalleria Rusticana*, faute de pouvoir s'adapter — comme Leoncavallo avec *Paillasse* —, un Puccini, génie d'une plus large envergure, ne cessait de tenir son style au niveau du modernisme en cour : témoin les enchaînements d'accords mineurs et les « quintes successives » de la *Tosca*, témoin cette recherche instrumentale, harmonique et rythmique quasi-ravelienne que nous trouvons dans *Gianni Schicchi*[2].

Mais on voit déjà que l'Italie ne relève pas une tête victorieuse comme au début du siècle, qu'elle n'affecte plus ses allures de conquérante : bien au contraire, la voilà, presque humble et craintive, jetant des yeux inquiets sur ses vêtements fanés

1. *Othello*, 1887, *Falstaff*, 1893.
2. *Cavalleria Rusticana*, 1890, *Paillasse*, 1892; Puccini, 1858-1925, (*Tosca*, 1900).

et venant modestement dans les nouveaux magasins se procurer quelques pièces d'étoffe « à la mode » pour se mettre « au goût du jour ». Et pourtant combien vivace est encore son prestige ! Combien allons-nous retrouver d'elle dans la luxuriante production de l'école dramatique française succédant à Gounod, dont Massenet est le chef, que dis-je ? le Roi incontesté. C'est autour de l'immortelle *Manon* que se groupent dans l'espace de quelques années, de 1875 à 1888, les chefs-d'œuvre populaires de Bizet (*Carmen*), Delibes (*Lakmé*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Reyer (*Sigurd*), Lalo (*Le roi d'Ys*), auxquels il faudrait encore ajouter Chabrier (*Gwendoline*[1]). Si nous retrouvons dans *Carmen* la couleur instrumentale de Berlioz, si Reyer succombe à la tentation wagnérienne, si Chabrier opère un mélange de ces deux éléments, il n'en est pas moins vrai qu'à la base de tout reste le grand élan vocal et dramatique italien dont la fameuse phrase massenétique est un aboutissant — ce qui n'est d'ailleurs nullement un reproche. Et pendant ce temps, poursuivant son obscur labeur, le Père Franck de 1883 à 1890 construit les monuments définitifs du nouvel art symphonique, qui n'a plus que de bien lointaines attaches latines, la *Sonate*, le *Quatuor*, la *Symphonie* et les *Chorals* pour orgue. Et la resplendissante phalange qui doit propager la parole du Maître est en pleine voie de développement ayant à sa tête les deux nouveaux chefs d'école Bordes, le fondateur de la Schola Cantorum en 1894 et Vincent d'Indy, qui, franckiste et

1. Bizet, 1838-1875 (*Carmen*, 1875); Delibes, 1836-1891 (*Lakmé*, 1883); Saint-Saëns, 1835-1921 (*Samson et Dalila*, 1877); Reyer, 1823-1909 (*Sigurd*, 1884); Charles Lalo, 1823-1892 (*Le Roi d'Ys*, 1888); Chabrier, 1842-1894, (*Gwendoline*, 1886).

wagnérien tout à la fois dans *Fervaal*, se dégagera de Bayreuth à la faveur de la *Symphonie* pour conquérir beaucoup plus tard sa véritable personnalité dans la *Légende de Saint Christophe*. C'est à l'école de Franck que nous devons encore la renaissance de la mélodie française avec Duparc, l'efflorescence de la musique de chambre avec Chausson, Lekeu, Bréville, Ropartz; c'est à l'influence franckiste elle-même que nous devons rapporter plus indirectement l'épanouissement de personnalités telles que celles de Pierné, Albéric Magnard, voire même actuellement d'un Florent Schmitt ou d'un Witkowski. On peut même avancer que tout le raffinement mélodique et harmonique de Gabriel Fauré est issu de cette source, quelque tenté que l'on pourrait être d'assigner au génie universel et si français de l'auteur de *Pénélope* une place à part dans le Panthéon de notre art national[1].

Ainsi donc toute la musique française de la fin du XIXe siècle se répartit assez nettement en deux vastes domaines : celui du théâtre que se partagent l'Italie de Verdi et la France de Berlioz; celui de la Symphonie, échu à l'école franckiste, le colosse wagnérien se réservant le droit de mettre la main tantôt ici, tantôt là. Les dernières productions des *Cinq* commencent seulement à être connues à Paris et leur action n'a pas encore eu le temps de se faire sentir. Leurs successeurs immédiats Glazounow, Liapounow, Rachmaninow, n'ont pas une puissance de création suffisante pour apporter à la musique européenne de contribution nouvelle : seul Scriabine

1. César Frank, 1822-1890, Charles Bordes, 1863-1909, Vincent d'Indy, 1851 (*Fervaal*, 1895), Duparc, 1848, Chausson, 1855-1899, Guy Ropartz, 1864, Pierre de Bréville, 1861.

conserve les positions conquises en attendant que Stravinsky reprenne la marche en avant[1]. L'Allemagne épuisée, se lance dans un art surchargé et complexe, trop spécial à l'esprit de la race pour qu'il puisse exercer sur ses voisins la moindre influence : un Strauss[2], même triomphant de par le monde, se trouve si rigoureusement recouvert du vernis germanique que tout phénomène d'endosmose ou d'exosmose devient impossible. L'Angleterre ne se libère que très difficilement du puritanisme mendelssohnien. En Espagne Felipe Pedrell[3] prépare le renouveau de l'école moderne et encourage les premiers essais d'Albeniz et de Granados... Et en général dans chaque pays d'Europe, la Muse nationale s'agite de plus en plus, ouvre les yeux comme après un long sommeil, hésite encore aveuglée par la lumière, s'enhardit peu à peu, se lève enfin titubante : et l'on sent qu'elle va chanter et danser.

*
* *

Un immense besoin de liberté. Un désir ardent de nouveauté. Et par-dessus tout le culte de l'individualité. Telles sont les caractéristiques morales de toute la musique européenne dans ce premier quart du xx[e] siècle. Les conséquences matérielles pourraient presque se déduire par la spéculation. L'artiste, soucieux de différencier à la fois sa nationalité et sa personnalité, sera plus un chercheur

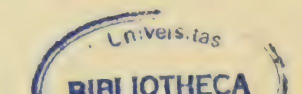
1. Glazounow, 1865-1920, Liapounow, 1859, Rachmaninow, 1873, Scriabine, 1872.
2. Richard Strauss, 1864 (*Salomé*, 1905).
3. Felipe Pedrell, 1841-1922.

qu'un poète. Il fouillera et le monde extérieur et le fond de lui-même pour extraire de ces deux mines tous les éléments possibles d'originalité. Pour ce qui est du monde extérieur il aura deux moyens d'investigation : l'ethnologie et l'archéologie. D'une part il puisera sans compter dans l'inépuisable réserve du folklore, non pas seulement de son propre pays, mais encore de tous ceux qu'il aura pu atteindre : c'est ainsi que la Russie s'inspirera volontiers de l'Asie occidentale, la France de l'Espagne et un peu tout le monde du Jazz-Band Américain. D'autre part, il fera revivre les anciens modes — sans d'ailleurs bien les connaître, appelant chinoise la fameuse gamme par tons qui est une création essentiellement moderne — trouvant dans l'archaïsme cette saveur un peu « verte » qui rapproche l'extrême vieillesse des balbutiements de l'enfance. Pour ce qui est de son propre fonds, l'artiste essaiera d'inventer par lui-même de nouveaux moyens d'expression : d'abord en rejetant la tunique gênante des règles consacrées — en faisant des « quintes de suite », en libérant les « septièmes » de leurs mouvements obligés, en cultivant les « fausses relations » —, puis en cherchant des harmonies nouvelles ou des façons nouvelles d'enchaîner les harmonies connues — par exemple les successions par tons d'accords de septième et de neuvième —, en bouleversant toutes les vieilles lois de la modulation, en combinant les timbres orchestraux selon les mille caprices de sa fantaisie, enfin en tourmentant de plus en plus la ligne mélodique et l'allure générale du développement.

La Russie semblait à la fin du XIXe siècle avoir été la grande promotrice de ce mouvement. A l'au-

rore du XX^e la France a pris incontestablement la direction et ne l'abandonnera plus. De 1900 à 1902, l'Opéra-Comique, qui est alors le temple de l'art nouveau, produira successivement *Louise*, *L'Ouragan*, *la Lépreuse*, *Pelléas et Mélisande*, et en 1907 *Ariane et Barbe-Bleue*[1]. Le réalisme populaire de Charpentier incarnant l'âme parisienne dans une chair resplendissante mais pas encore dégagée de ses ascendances franco-italiennes et de l'éducation massenétique, le réalisme sauvage de Bruneau exprimé dans une langue plus âpre qu'audacieuse et bornant son modernisme aux accords de quinte augmentée et à la gamme atonale, le classicisme rénové d'un Lazzari, puis enfin le double coup de tonnerre dans un ciel déjà agité de Claude Debussy et Paul Dukas qui avaient d'ailleurs préparé les voies symphoniques en 1894 et 1897 avec le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* et l'*Apprenti Sorcier*, — annonçaient des temps nouveaux où devait naître un Art ardent, jeune, divers et pour ainsi dire infini dans ses aspirations. Mais il est évident que Claude Debussy domine de tout l'éclat d'un nom devenu justement populaire cette période d'incubation européenne. Quelque hostilité que l'on mette à rechercher les ébauches primitives de ces géniales créations dans l'école russe et surtout chez Moussorgski, il n'en est pas moins vrai qu'il faut lui laisser la paternité entière d'une langue neuve, bien française par la concision, la clarté, la richesse des couleurs, et cependant très internationale parce que ces trois qualités tout ethniques qu'elles soient

1. Alfred Bruneau, 1857, (*L'Ouragan*, 1901); Gustave Charpentier, 1860, (*Louise*, 1900); Sylvio Lazzari, 1860 (*La Lépreuse*, 1901); Claude Debussy, 1862-1918 (*Pelleas et Mélisande*, 1902); Paul Dukas, 1864.



sont de celles qui s'imposent par leur excellence aux races qui s'en trouvent le plus dépourvues. De plus la technique debussyste présente par-dessus toutes une autre qualité de pénétration facile : elle est tolérante. Elle ouvre des horizons encore inconnus, tant mélodiques que polyphoniques, mais elle ne les limite pas. Elle ne substitue pas un dogme à un dogme. Elle est essentiellement libératrice. Elle dit, par exemple : « Voyez quel effet séduisant j'obtiens en enchaînant des neuvièmes de cette façon», mais au lieu d'en tirer une loi : « Désormais les neuvièmes peuvent s'enchaîner de telle et telle façons » elle en conclut : « Désormais, vous voyez bien qu'on peut enchaîner les neuvièmes de n'importe quelle façon ». Il est sous-entendu d'ajouter que le goût — voire le génie — appréciera en dernier ressort. C'est de cette largeur de vue que sont nées les meilleures choses et les pires, car la liberté est une arme à double tranchant. Mais les plus adorables fleurs ne seraient-elles pas étouffées sous une réglementation qui voudrait supprimer les substances nourricières dont s'engraissent aussi la mauvaise herbe et le chardon ? Dès ce moment la France, devenue le foyer de l'art nouveau, produira avec une fièvre que la guerre même ne refroidira pas. Trois courants assez nets y dérouleront leurs flots parallèles, parfois réunis par d'étroits canaux de traverse. Le Conservatoire garde la tradition dont Saint-Saëns dans tout l'éclat de sa gloire nationale maintient intrépidement le drapeau, groupant autour de lui des personnalités telles que Xavier Leroux[1], Raynaldo Hahn, Max d'Ollonne, Paul Vidal, Ch. M. Widor, etc.,

1. Xavier Leroux, 1863-1909 (*Le Chemineau*, 1907).

cependant que ses directeurs successifs s'abreuvent en partie aux deux autres courants, Gabriel Fauré reprenant l'étendard des mains défaillantes de l'auteur de *Samson*, évoluant magnifiquement du côté moderne avec *Pénélope*; M. Henri Rabaud, enrichissant sa langue, mais la maintenant dans les limites d'une réserve sévère avec *Marouf* et l'*Appel de la Mer*. La Schola Cantorum, dirigée par M. Vincent d'Indy poursuit sans dévier le renouvellement symphonique de César Franck, suscitant des œuvres telles que la *Symphonie avec Chœurs* et *Le Pays* de Guy Ropartz, les *Symphonies*, *Gueurcœur* et *Bérénice* d'Albéric Magnard, influençant plus ou moins des musiciens non directement apparentés à l'Ecole, tels que Gabriel Pierné, Florent Schmitt, Witkowski ou même différemment orientés comme Albert Roussel et André Caplet. Enfin Claude Debussy a suscité toute une lignée de chercheurs, qui souvent le renient, les ingrats ! et parmi lequels on peut distinguer : d'une part, ceux qui restent tout d'abord dans la voie indiquée par le promoteur et à la tête desquels il faut placer sans conteste Maurice Ravel dont la continuité, la précision mélodique et la couleur harmonique s'écartent de plus en plus de l'impressionnisme debussyste —; d'autre part, ceux dont l'audace ne connaît plus de bornes et, qui adoptant parfois comme chef l'étrange et énigmatique figure d'Erik Satie, forment ce qu'on appelle proprement la *Jeune Ecole*, dont Arthur Honegger et Darius Milhaud semblent bien les représentants les plus saillants, autant qu'il est possible de juger une question artistique aussi brûlante d'actualité. Il est incontestable en outre que dans ce désir d'évolution individualiste, les personnalités viennent se

ranger de plus en plus difficilement dans des catégories, tels les Pierné, Schmitt, Witkowski, Albert Roussel, qui ont à leur débuts de fortes attaches franckistes et ensuite ont plus ou moins divergé[1].

* * *

Nous avons l'impression que l'influence des modernes français depuis Debussy sur l'Europe entière a été prodigieuse et capitale, au point qu'elle a pu contrebalancer souvent l'influence du folklore, ce qui est à tout prendre un dommage. L'Angleterre fut la plus intrépide à emboîter délibérément le pas aux jeunes pionniers d'en deçà la Manche. Ceci était d'ailleurs à prévoir : une terre qui si longtemps s'était laissé cultiver musicalement par l'étranger ne devait plus trouver facilement en elle le grain original qui lui permettrait de faire lever une moisson d'art national. Coup sur coup, Stanfort William, Elgar, Bantok[2] ont essayé de se dégager de la tradition haendelo-mendelssohnienne, sans parvenir à fixer les assises d'une esthétique vraiment anglaise. Et les « jeunes » d'aujourd'hui n'ont pas hésité à se lancer dans la voie des étrangetés harmoniques, de l'audacieuse accumulation des intervalles dissonants, du thème sporadique, du développement morcelé, qui constituaient au début du siècle les points saillants de la manière « jeune française ». Cyril Scott, encore pondéré, Holbrooke, qui affec-

1. Gabriel Fauré, 1845-1924 (*Pénélope*, 1913); Henri Rabaud 1873 (*Marouf*, 1914, *L'Appel de la Mer*, 1924); Guy Ropartz, 1864, (*Le Pays*, 1910); Albéric agnard, 1865-1914; Gabriel Pierné,1863, Florent Schmitt, 1870, Witkovsky, 1876, Albert Roussel, 1869, André Caplet, 1878-1925, Maurice Ravel, 1875.

2. Stanfort William, 1852-1924, Elgar 1857, Bantok, 1868; Cyrill Scott, 1879, Holbrooke, 1878.

tionne l'expression brutale et tourmentée, l'élégiaque Goossens, le sarcastique Lord Berners, et beaucoup d'autres font à l'heure actuelle un effort des plus louables pour doter leur pays d'une littérature nationale.

Nous constatons un peu le même phénomène en Russie. Nous aurions lieu de nous en étonner car l'immense terre des Tzars a donné dans l'histoire trop de preuves de vitalité musicale, si la formidable tourmente qui l'a bouleversée n'avait contraint beaucoup de ses artistes à s'exiler et à travailler en contact journalier avec les civilisations occidentales. Le plus célèbre de ses représentants actuels Igor Stravinsky a profondément évolué dans les quinze années de sa production : sans doute la chanson et la danse populaires furent d'abord à la base de son art, mais combien vite après l'*Oiseau de feu* et *Petrouchka* il se dirige, depuis le *Sacre du Printemps* jusqu'à l'*Histoire du Soldat*, vers un art à l'emporte-pièce, se complaisant à ces affirmations brutales par lesquelles l'esprit positif moderne entend réagir contre l'imprécision du sentimentalisme impressionniste. Serge Prokofieff est moins sujet à ces inquiétudes de conscience et reste plus fermement attaché à une langue robuste, d'équilibre parfait, d'un mécanisme complexe mais toujours logique et étudié. Nicolas Miaskovsky, dont les huit symphonies firent paraît-il grand bruit à Moscou, est le compositeur attitré de la Russie des Soviets qui le considère comme un génie de première grandeur destiné à bouleverser la vieille Europe routinière : nous manquons de données précises pour émettre à son sujet une opinion autorisée[1]. Il nous est assez difficile d'ailleurs de

1. Igor Stravinsky, 1882, Nicolas Miaskovsky, 1881, Serge Prokofieff, 1891.

nous faire une idée exacte de la musique russe actuelle telle qu'elle est pratiquée par le Bolchevisme. Il semble bien toutefois que les Révolutionnaires russes — comme ceux de 1789 — se préoccupent plus du caractère social de la musique que de son caractère purement musical et que les compositions particulièrement « soviétiques » ne soient que des textes révolutionnaires accommodés avec des mélodies populaires et des harmonisations traditionnelles.

Plus que l'Allemagne — que son goût pour l'architecture massive rendait plus difficilement pénétrable aussi bien à l'impressionnisme qu'à la dénudation linéaire des disciples de Satie — l'Autriche s'est lancée résolument à la poursuite de la chimère avec son grand chef d'école Arnold Schönberg et ses deux fidèles disciples Arnold Bax et Anton von Webern, qui semblent se faire une spécialité de la mélodie émiettée par grands mouvements disjoints, et naissant plutôt de la succession des timbres et des couleurs harmoniques que de celle des sons intrinsèques. Beaucoup plus ethniques fleurissent à côté d'elle les écoles tchécoslovaques avec Novak, Suk, et hongroises avec le précurseur Jeno Hubay et actuellement Bela Bartok, qui n'hésita pas à consacrer de nombreuses années de sa carrière à l'étude du folklore hongrois et roumain[1].

La Norvège qui n'offre pas de noms saillants depuis Sinding, la Belgique dont l'esthétique reste encore assez conservatoriale, la Suisse qui s'honore du grand rythmicien Jacques Dalcroze et du jeune Arthur Honegger, n'ont joué dans le « concert »

1. Schönberg, 1874; Webern, 1883; Novak, 1870; Suk, 1874; Bartok, 1881.

européen de ces dernières années qu'un rôle de second plan, mais sans préjudice de belles espérances qui ont toutes les chances de se réaliser[1].

C'est en descendant vers le Midi que nous allons rencontrer les plus vivants efforts de l'art pour dégager ses caractères nationaux. La Renaissance italienne et espagnole est une des plus belles surprises de notre époque. Que la terre de Rossini ait pu donner un Respighi, un Malipiero, un Casella, un Pizetti, voilà qui certes peut à bon droit nous étonner[2]. Ce qui doit d'ailleurs nous frapper davantage, c'est que les jeunes italiens, tout en désirant avec passion porter leur technique au niveau des innovations septentrionales, aient réussi à le faire sans perdre pour cela cet enthousiasme mélodique privée duquel la Muse latine ne saurait respirer de son propre souffle. Il en est de même en Espagne qui, comme nous l'avons répété maintes fois, est de tous les pays celui où la musique jaillit le plus spontanément du sol. Si l'Italie est la terre de la Mélodie, l'Espagne est celle du Rythme et par là son action est encore plus puissante sur le génie de ses enfants. Isaak Albeniz et Enrique Granados, dont l'œuvre a pris définitivement sa place dans l'Histoire musicale de notre siècle, ont tendu à leurs successeurs un flambeau éclatant qui a trouvé un nouveau et merveilleux détenteur dans la personne de Manuel de Falla[3] : l'auteur du *Relable*, des *Sept Chansons*, des *Jardins d'Espagne* est en passe de donner à son pays par la resplendissante beauté de son inspiration et le carac-

1. Sinding, 1856, Dalcroze, 1865.
2. Respighi, 1879, Pizetti, 1880, Malipiero, 1882, Casella, 1883.
3. Albeniz, 1860-1909, Granados, 1868-1916; Manuel de Falla, 1876.

tère profondément national de sa musicalité, une place prépondérante parmi les écoles contemporaines.

*
* *

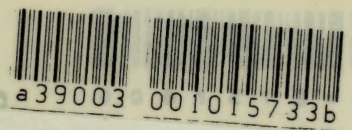
Jamais la musique n'a été plus cultivée dans la vieille Europe. La jeune Amérique témoigne pour elle d'une passion sans frein, si on s'en rapporte au nombre des Ecoles, des Sociétés chorales et orchestrales, des Théâtres qui se multiplient sans cesse sur son énorme territoire. Hantés par le désir de l'originalité, par la recherche du nouveau, les compositeurs de tous les pays oscillent entre l'influence de leur Muse et l'attrait des esthétiques audacieuses dont l'Ecole moderne française a inondé le monde dans ces quelques derniers lustres. Le problème est de savoir ce qui chez eux dominera : le besoin de poursuivre la libération de la technique et la recherche de l' « inentendu » ou l'influence inspiratrice de la sève plus ou moins puissante issue du sol nourricier, si les circonstances ont permis à celle-ci d'alimenter normalement leur formation spirituelle. C'est à ce dernier facteur que tout talent doit l'éclosion de son originalité — à condition que le tempérament soit à la base — : il est la sauvegarde de l'individu contre l'emprise de l'Ecole ou de la Mode, presque aussi dangereuses l'une que l'autre. Nous l'observons sans cesse au cours de l'Histoire de la musique et c'est en dernier lieu le plus grand enseignement que nous en puissions retirer : soyez l'oiseau de votre race, ne cherchez pas à chanter la chanson des autres, que votre inspiration et votre technique s'abreuvent à la source où puisent les racines de votre arbre na-

tal. Cette eau pure est la seule assimilable pour vous, elle seule peut susciter l'épanouissement de votre génie particulier : les autres ne feraient que passer en vous comme en un terrain neutre qu'elles seraient incapables de fertiliser, n'y abandonnant que des scories — ces « schémas » techniques que ne recouvre plus le tissu vivant de l'émotion naturelle.

---

# TABLE DES MATIÈRES

BORDEAUX. — Imprimerie J. BIÈRE
18, 20, 22, Rue du Peugue. — 1928


a39003 001015733b